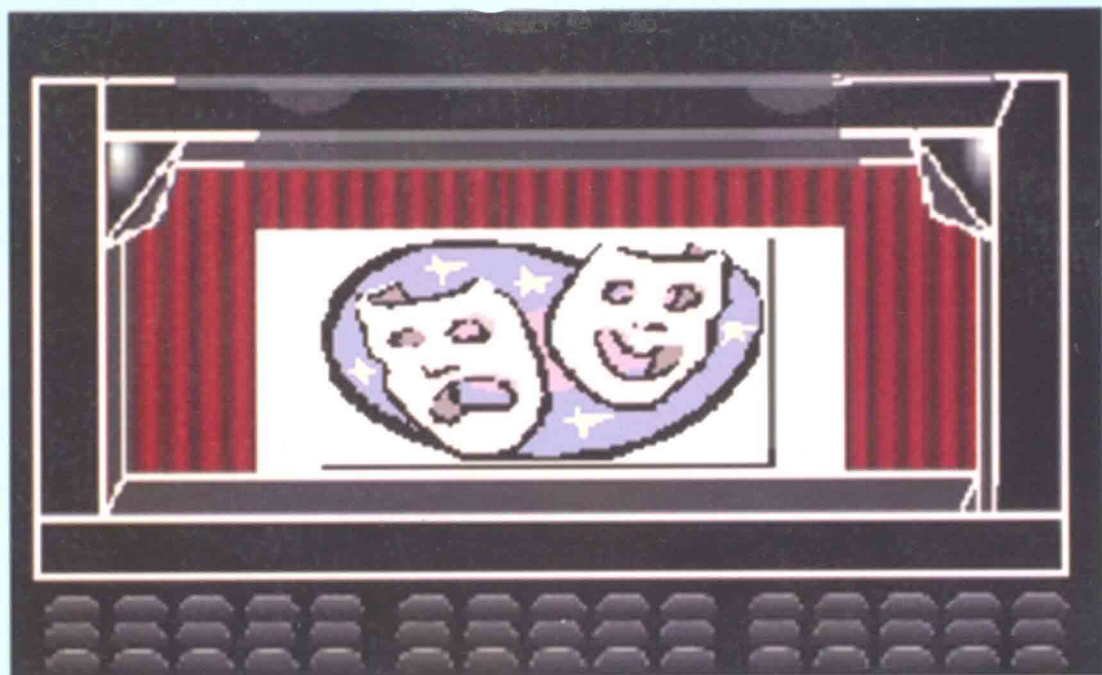


مراجعات في المسرح العربي



فرحان بلبل

دراسة

هذا الكتاب

في عقود السنين الأخيرة ، بدأت تظهر دراسات نقدية وتاريخية عن المسرح في كل قطر من أقطار العربية . فأمكن أن يتعرف الدارسون العرب على التجارب المختلفة في هذه الأقطار . ثم جاءت المهرجانات والندوات التي تجمع عدداً من المسرحيين العرب في مكان واحد يتبادلون فيه الرأي والخبرة . فأتاحت للدارسين أن لا يكتفوا بالقراءة عن المسرح العربي ، بل صار بإمكانهم أن يشاهدوا ما يفعله المسرحيون العرب مشاهدة حية تكشف ما في العملية المسرحية المحلية لكل قطر من وشائج إنسانية وفكرية بينها وبين العملية المسرحية في القطر الآخر .

بهذا الشكل أمكن أن تظهر كتب ودراسات تتناول المسرح العربي في مرحلة من مراحله أو في مظهر من مظاهره .

والمسرح العربي ، رغم توزيعه في أقطار متباعدة في المكان ، ورغم تعدد منازعه بتعدد أقطاره ، يحمل سمات مشتركة وخصائص متشابهة تجعله واحداً في تعدده ، وقائماً على أسس أصيلة في تنوعه . وصار من مهمة النقد والتأريخ أن يستكشف ما هو عام في المسرح العربي بقدر ما يكتشف الخاص في مسرح كل قطر ، وأن يجمع الخصائص المشتركة التي تجعل من هذا المسرح الممتد بعيداً والمتنوع كثيراً ، نشاطاً عربياً إنسانياً النزعة ركين القوة .

وهذا الكتاب محاولة في اكتشاف بعض هذه الخصائص المشتركة . ولأن المسرح العربي صار ممتداً على مدى قرن ونصف قرن من الزمان ، فقد مر في مراحل كثيرة طورت أساليبه ونقلته من فن جديد جليناه ، إلى فن عريق أصنئاد .

وهذا الكتاب محاولة لتبيان هذه النقلة الحاسمة .

وإذا كان غير ممكن لدراس واحد أن يُلْم بجميع الموضوعات التي تصف وتحلل كل شؤون المسرح العربي - وما أكثرها - فقد اقتصرنا على بعض هذه الشؤون التي رأينا فيها مساهمة في تبيان المشترك العام في المسرح العربي .

كان الفصل الأول منه خاصاً بتناول (التاريخ) في المسرح العربي منذ نشأته حتى اليوم . لأن المادة التاريخية كانت واحداً من أهم الأسلحة في بناء العملية المسرحية العربية وإدخالها في الذائقة العربية وفي معالجة الموضوعات التي رآها العرب ضرورية لهم في كل مرحلة من مراحل مسرحهم .

وكان الفصل الثاني عن نشأة وتطور النقد المسرحي منذ أن رافق المسرح في خطواته الأولى مكتفياً بالحد الأدنى من الملاحظة والتقييم ، حتى تحول إلى تاريخ واسع للمسرح العربي كله .

وكان الفصل الثالث تحليلاً وتاريخاً ووصفاً واستخلاص نتائج لمراحل المسرح العربي منذ غرسته البكر الأولى حتى تحوُّله إلى نهر عريض يملأ جنبات النشاط الثقافي العربي اليوم .

وأنهينا الكتاب بخاتمة عن موقع الكاتب المسرحي العربي في الأدب العربي وفي الأدب العالمي .

إن استخلاص ما هو عام مشترك في المسرح العربي يتيح لدارسه في كل قطر عربي أن لا يغلق أبوابه وعيونه على مسرح بلده وحده . وأن يجد بينه وبين المسرح في البلدان العربية جسوراً أثبت الزمن أنها قوية . وباكتشاف هذه الجسور نتعمق في فهم مسرحنا العربي ونستطيع أن نضعه موضعه الصحيح في مجمل الإبداع العربي والعالمي :

فإن كان الصواب فيما نظرتُ واستخلصتُ وأرختُ ، فإن ذلك حسبي عند القارئ . وإن نذتُ عني بعض الصواب ووقعت في بعض الخطأ ، فإن لي عنده عذر الجهد وصدق النية .

فرحان بلبل

الفصل الأول :

تناول المادة التاريخية في المسرح العربي
خصائصه واتجاهاته

اقتباسات

1- من تاريخ الطبري في وصف ثورة الزنج

(فلما كان في شوال من هذه السنة - 257 هـ - أزمع الخبيث ، وهو علي بن محمد صاحب الزنج ، على جمع أصحابه للهجوم على أهل البصرة والجدّ في خرابها . وذلك لعلمه بضعف أهلها وتفرقهم . قال الحسن بن عثمان : فلما كان يوم الجمعة ، أغارت خيل الخائن على البصرة صباحاً في هذا اليوم . قال الحسن بن عثمان : فإني لأسمع تشهدهم وضجيجهم وهم يُقتلون) .

الجزء التاسع - ص 486

=====

2- من قصيدة ابن الرومي في وصفه لهجوم الزنج على

البصرة

كم أغصّوا من شارب بشراب	كم أغصّوا من طاعم بطعام
كم ضنين بنفسه رام منجى	فتلقّوا جبينه بالحسام
كم أخ قد رأى أخاه صريعاً	تربّ الخد بين صرعى كرام
كم أب قد رأى عزيز بنيّه	و هو يُعلّى بصارم صمصام
صبّوهم فكابد القوم منهم	طول يوم كأنه ألف عام

=====

3- من مسرحية (ديوان الزنج) لعز الدين المدني

علي بن محمد : امض سليمان وخذ هذه الراية . وماذا ستقول للمستضعفين
في البصرة ؟ بم ستبشرهم ؟

سليمان بن جامع : ما قاله الله تعالى في كتابه العزيز (إن الله اشترى من
المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة . يقاتلون في
سبيل الله فيقتلون ويقتلون . وعداً عليه حقاً في
التوراة والإنجيل والفرقان ، ومن أوفى بعهده من الله .
فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم . وذلك هو الفوز العظيم) .

علي بن محمد : امض سليمان . ولا تنته من البصرة حتى تقتل التجار ،
وتضرب السماسرة ، وتحرق النخاسين ، وترجع أموال
المسلمين ومناعبهم إلى بيت المال .

ص 40

=====

4- من مسرحية (ثورة الزنج) لمهين بسيسو

فلقد ثار الزنج .

برافو

وضعوا السرج على ظهر السيف وثاروا .

برافو

وانتصروا في معركة أو معركتين .

برافو ... برافو

البصرة سقطت في أيديهم

لكن ما أسرع ما سقطوا تحت نوافذ بغداد

برافو بغداد

كانت يد عبد الله بن محمد
كانت يده معجزته
كانت أيدي الزنج
معجزة القرن الثالث للهجرة
معجزة الثورة
لكن أنتم
أنتم
ما هي معجزة أياديكم ؟

ص 13 و ص 97

تمهيد

كانت أحداث الماضي دائماً مادة غنية للأدب شعراً وقصة ومسرحاً . فالإنسان يحب أن يسمع الحكايات التي يعرفها ، وأن يرى - بعين الخيال أو بعين التشخيص - أشخاصاً رسخوا في ذاكرته بالهالة التي صنعها لهم ، حقيقية كانت هذه الهالة أم متوهمة . وكلما أوغلت أحداث الماضي في القدم كانت أغلى على القلب وأشدّ للخيال وألذّ في المتعة . وكلما عنفت أحداث الماضي ولاقت شخصياتها الأحوال وقامت بالمغامرات كانت أفنّ وأشدّ إثارة . فإن الأحوال والمغامرات لا يتلقاها الإنسان إلا إذا كان يصارع خصماً عنيداً أو مصاعباً ضخمة . وفي هذا الصراع بين البطل وخصومه تنهض المتعة واللذة . لكن الإنسان سوف يكف عن الاهتمام بالحكايات القديمة مهما بلغت من المتعة والإثارة إذا لم يكن فيها (حكمة) مستخلصة من حقائق الحياة و(عبرة) يرتقي الإنسان حين يتمثلها ويهتدي بها في حياته .

وبسبب تعلق الإنسان بحكايات التاريخ القديم ، أقبل المبدعون صنّاع الأدب على النهل منها . وقد وجدوا الطريق لاجبة في تناولها . فهي تقدم إليهم الموضوع جاهزاً ناجزاً ، والأبطال موصوفين معروفين . وتقدم إليهم الحكمة والعبرة في تضاعيف السرد التاريخي . فيحققون بهما غاية ما يُدعون . ولا يبقى عليهم بعد ذلك إلا أن يوشحوا ما أخذوه بتزيينات الخيال . وكلما كان خيالهم أشدّ سطوة على المعروف المحكي ، كان ما يبدعونه أجمل وأدخل إلى النفوس .

ومن هنا اعتمد المسرح منذ بداياته الأولى على أحداث الماضي ومايزال . ومن هنا اعتمد المسرح العربي منذ نشأته على أحداث الماضي وسوف يظل على هذا الاعتماد . فشق لنفسه طريق الوصول إلى قلوب وعقول مستمعيه . وإذا كانت أحداث الماضي تشمل الأساطير والقصص المؤلفة والسيرة الشعبية إضافة إلى التاريخ ، فقد استقى المسرح العربي منها جميعاً . وكان دائماً يستخلص منها الحكمة والعبرة فينسب إلى تلك

القلوب وهاتيك العقول .

وفي هذا البحث سوف نقف عند المادة التاريخية وحدها من بين أحداث الماضي التي اعتمد عليها المسرح العربي . وعلى الرغم من أن الفصل في المسرحية الواحدة بين ما هو (تاريخي) وبين ما هو (قصصي) ليس مستطاعاً دائماً ، فإن مقياس التفريق بينهما هو أن يكون الحدث الرئيسي أو الشخصية المحورية مما يدخل في باب (التاريخي) . ونقصد بالتاريخي الأحداث المعروفة التي دونها المؤرخون بما يعتبرونه توثيقاً لها لجعلها حقيقة تاريخية .

أولاً: خصائص المادة التاريخية في المسرح العربي

إذا كان التاريخ موضوعاً للمسرح عند جميع الأمم ، فإن تناول هذا الموضوع عند كل أمة منها كانت له خصائصه النابعة من وظيفة المسرح لدى كتابها حسب مراحل تطورها وظروفها وموقعها من التاريخ البشري العام ودورها فيه . وكان لاستخدام التاريخ عند الكتاب العرب خصائصه ومظاهره الخاصة بالعرب وحدهم بسبب الظرف التاريخي الذي نشأ فيه المسرح العربي من ناحية ، وبسبب الغايات والأهداف التي قصد إليها الكتاب العرب منذ نشأته حتى اليوم من ناحية ثانية . ويمكن تلخيص هذه الخصائص أو المظاهر بالنقاط التالية :

1 - إن التاريخ العربي متصل الحلقات مكتوب كله باللغة العربية التي لم تندر ولم تتغير قواعدها . وهو في الوقت نفسه تاريخ الإسلام الذي تدين به الأكثرية الساحقة للعرب . ولذلك اعتبره العرب جميعاً تاريخهم . ويبنى على ذلك أن كل ما وقع من أحداث تاريخية منذ الفترة التي سبقت الإسلام بمائة وخمسين عاماً حتى اليوم ، هو التاريخ المقروء المتداول لجميع الأقطار العربية . وكل حادثة وقعت في أية منطقة في أي عصر تخص كل واحد من أبناء العربية وتمسه مساً مباشراً حياً . وسواء وقعت الحادثة في سقفة بني ساعدة في المدينة المنورة أم في فتوح الإسلام شرقاً وغرباً أم على شواطئ مصر وبلاد الشام في الحروب الصليبية أم في أبعد نقطة على الشاطئ المغربي ، فهي التاريخ الشخصي لكل واحد من العرب أجمعين . وكل واحد منهم يتأثر بها بالدرجة نفسها . وتثار مشاعره بالقوة ذاتها . وإن العلاقة بين الحدث التاريخي وبين الإنسان العربي لا تكون متينة في الأحداث الكبيرة فحسب ، بل

نجدها أيضاً في الأحداث الصغيرة التي تبدو كأنها تخص بلداً دون بلد . فحادثة دنشواي في مصر وثورة عمر المختار في ليبيا وثورة عبد الكريم الخطابي في المغرب وثورة ابن باديس في الجزائر وضرب الفرنسيين لدمشق ، تحظى بهذا الشعور الجمعي العربي وتخص كل واحد من العرب مهما تناءت بلده عن بلد الحدث التاريخي . فما يزال العرب يرددون قول أحمد شوقي في رثاء عمر المختار :

ركزوا رفاتك في الرمال لواء يستنهض الوادي صباح مساء
يا ويحكم نصبوا مناراً من دم يوحى إلى جيل الغد البغضاء
ويرون في هذه القصيدة وأمثالها جزءاً من ديوانهم العام ومن تراثهم .
وفي الوقت نفسه نجد أن لكل بلد عربي تاريخه الخاص به قبل الإسلام . كتاريخ الفراعنة في مصر . وتاريخ البابليين والآشوريين والآراميين في العراق وبلاد الشام . لكن اندماج العرب جميعاً في التاريخ الإسلامي جعل الحقب التاريخية قبل الإسلام تاريخاً للعرب جميعاً . فكان التوحيد التاريخي بعد الإسلام صار توحيداً تاريخياً قبل الإسلام .

إن ما سبق يعني أن الكاتب المسرحي العربي وجد أمامه فسحة زمانية ومكانية في انتقاء ما يشاء من أحداث تاريخية . وأي حدث تاريخي يدور موضوع مسرحيته حوله سوف يتلقاه المتفرج العربي باعتباره جزءاً من تاريخه . وسوف يكون له التأثير البالغ في نفسه . وليس مثال (مصرع كليوباترة) لأحمد شوقي بعيداً عن الأذهان . فما من بلد عربي إلا قدم المسرحية مرات ومرات .

2- طوال مدة القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي كانت الأقطار العربية تعيش حالة واحدة . فحين ولادته وأثناء نشوئه وامتداده ، كانت الأقطار العربية تحت السيطرة العثمانية . فلما انزاحت هذه السيطرة جاء الاستعمار الغربي . ثم بدأ الاستقلال عنه منذ منتصف القرن العشرين . ومع أن كل قطر عربي كان له واقعه الخاص به ومشاكله التابعة من هذا الواقع ، فإن الطموح نحو الاستقلال كان واحداً . وكانت هذه الفترة هي ما اصططلحنا على تسميته (عصر النهضة العربية) .

وقد واجه المسرح العربي هموم التحرر وهموم النهضة معاً . وهذا يعني أن الاتجاهات الرئيسية للمسرح العربي عموماً وللمسرحية التاريخية

خصوصاً ، كانت واحدة رغم امتداد العرب على جزئين كبيرين من قارتين . وإذا كانت المسرحية الواقعية تمس ما هو خاص بكل قطر عربي ، فقد التفت المسرحية التاريخية إلى ما هو عام في الوطن العربي . وتولد عن ذلك أن المسرحية التاريخية التي ولدت في ظل العثمانيين ثم ترعرعت في ظل الاستعمار ثم في ظل الاستقلال ، كانت تمس المواطن العربي كائناً ما كان القطر الذي ينتمي إليه . وإذا كانت مسرحيات كل مرحلة تؤكد فكرة ما ، فإن هذه الفكرة كانت الهم السائد للعرب جميعاً في تلك الفترة . ومن هنا ندرك لماذا أمكن تقديم المسرحيات التاريخية في العديد من الأقطار العربية في حين لم تستطع المسرحيات الواقعية أن تتجاوز أقطارها إلى غيرها إلا بصعوبة وبعد كثير من التعديل والإعداد . ودليل ذلك أن مسرحيات أحمد شوقي التاريخية عرضت على خشبات المسارح العربية في حين لم تتجاوز مسرحيته (الست هدى) حدود مصر . ودليل ذلك أيضاً أن (عسكر وحرامية) لألفريد فرج لم تكد تتجاوز حدود مصر في حين قدمت مسرحيته (الزير سالم) في عدد كبير من الأقطار العربية . ودليل ذلك أيضاً (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور و (كيف تركت السيف) لممدوح عدوان و (مغامرة رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس . فقد ساحت هذه المسرحيات ، وأمثالها ، في البلدان العربية مرة بعد مرة .

3 - تمت ولادة المسرح العربي - وهو فن جديد طارئ لا جذور له في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية القديمة - بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته . وكانت هذه الولادة تعاني في جميع الأقطار العربية من مشاكل واحدة . فالمسرح الناشئ كان يقابل بالثبیط لأنه فسق وفجور أكثر مما يتلقى بالترحيب لأنه وجه حضاري . وفي الوقت نفسه كان المسرحيون العرب يتعلمون أصول هذا الفن من أوروبا ويتأثرون بتيارات ومذاهب المسرح الأجنبي .

وهكذا كان المسرحيون يخوضون معركة مزدوجة . فهم يسعون إلى تثبيت وجود المسرح لتحويله من فن طارئ متهم إلى فن مقيم له أصالته في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية . ويسعون في الوقت نفسه إلى تطوير أدواتهم الفنية . وقد كانت هذه المعركة من أعنف معارك عصر النهضة . وقد تصدى لها المسرحيون والمفكرون معاً . فأبو خليل القباني الذي اکتوى بنار الاتهامات وهو يثبت هذا الفن يصف عنف الهجوم من ناحية ويبين قيمته من

ناحية ثانية . فيقول تلميذه الوفي كامل الخلعي وصفاً للعنف : (ذلك أن بعضاً من مشايخ الشام قدموا تقريراً إلى دار خلافة الإسلام قالوا فيه ما معناه " إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تُعافه النفوس الأبية . وتراه على الناس خطباً جليلاً ورزءاً ثقيلاً . لاستلزامه وجود القيان ينشدن البديع من الألكان . بأصوات توقظ أعين اللذات في أفئدة من حضر من الفتيان والفتيات . فيمثل على مرأى من الناظرين ومسمع من المتفرجين أحوال العشاق وما يجدونه من اللذة في طيب الوصل بعد الفراق . فتطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون ، وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون . والتشبه بأهل الخلاعة والمجون . فكم بسببه قامت حرب الغيرة بين العواذل والعشاق . وسفك الدماء البريئة وأراق . وكـم سلب قلب عابد . وفتن عقل ناسك وحل عقد زاهد) . ورداً على هذا الهجوم العنيف المرفوع شكوى مرة إلى أعلى منصب في الدولة العثمانية يقول القباني دفاعاً عن مسرحه الجديد (التمثيل جلاء البصائر ومرآة الغابر . ظاهره ترجمة أحوال وسير . وباطنه مواظب وعبر . فيه من الحكم البالغة والآيات الدامغة ما يطلق اللسان ويشجع الجبان ويصفي الأذهان ويرغب في اكتساب الفضيلة ويفتح للبلد باب الحيلة . ويرفع لواء الهمم ويحركها إلى مسابقة الأمم)⁽¹⁾ . ويقول عنه مارون نقاش (بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر . فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب الناس منها للتأديب ورشقيهم رضاب النصائح والتعبد والتهديب ، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة)⁽²⁾ . وسوف يظل المسرحيون حتى اليوم يدافعون عن ضرورة وجود المسرح . وذلك بقيامهم بعبء تقديم الدراسات عنه.

والشيخ رفاعة الطيطاوي يكتب عن المسرح في فرنسا مرغباً بوجوده في مصر . والشيخ علي مبارك يقول عن المسرح (له تأثير عظيم في عقول الشبان من الرجال والنساء . فيكشف لهم عن حقائق الأمور فيتحرزون من الوقوع في شباك الغي ومهاوي الغرور . وأقل فضائله الكشف عن العيوب والمساوي وتمييزها من الفضائل والمحاسن . وهو بتحقيقه للأولى وتزيينها وتعظيمه للثانية وتشريفها يحملنا ، لا محالة ، على توجيه أنظارنا وازدياد ميلنا

(1) - (نظرية المسرح) في جزئين - تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب - إصدار وزارة الثقافة السورية دمشق - عام 1994 - ص 937 الجزء الثاني . وقد نقل المحرر هذا النص من كتاب محمد كامل الخلعي تلميذ القباني (كتاب الموسيقى الشرقي) .
(2) - المصدر السابق - الجزء الثاني ص 420 .

للحسن الممدوح وإعراضنا وازدياد نفرتنا عن السيء المذموم (1). ومحمد كرد علي يدافع عن المسرح مع أنه ليس له سابقة في تاريخ الإسلام فيقول عنه (للتمثيل يد في تربية الملكات وترقيق الشعور والإحساس . يعده الغربيون من العوامل في إنهاض الأمم ، ويعده العامة من المسليات وما هو إلا أمثولات . ويعده فريق هزلاً وما هو إلا عين الجد (2).

في هذه المعركة المزدوجة كانت المسرحية التاريخية السلاح الأقوى والأمضى . فهي تتقدم إلى الناس بما يعرفونه من الأحداث التاريخية وبما يعتبرونه النماذج العليا من العزة والشموخ ، وبما يفتخرون به من الشخصيات التاريخية الفذة . فمن منا لا يستثار بصلاح الدين الأيوبي وخالد بن الوليد وطارق بن زياد وصقر قريش وعنترة ؟ وقد كان ذلك مدخلا صحيحا وجميلاً إلى القلوب والعقول . فالحكاية التاريخية الجليلة تكذب صفة الفسق والفجور التي هي أوجع ما يمكن أن يُتهم به عربي . وما فيها من بطولة وشهامة وكرم ودفاع عن الشرف ، وهي صفات يعتز بها العربي ، تؤكد فضيلة المسرحي الذي يقدمها . وإذا كانت المسرحية التاريخية تقدم الحصانة الاجتماعية والأخلاقية للمسرح وتتفرض عنه الاتهامات ، فقد كانت أيضاً طريق الكتاب للوصول إلى تأصيل مسرحهم وذلك بأن يطوروا أدواتهم الفنية حتى تستحوذ على لب المتفرج .

4 - أدرك المسرحيون العرب ، وهم يتناولون التاريخ ، أنهم ليسوا مؤرخين وإن اعتمدوا الحدث التاريخي مادة لمسرحياتهم . فكانوا يغيرون في سير الأحداث ونهج الشخصيات . يدفعهم إلى ذلك أمران :

أولهما أن بناء القصة التاريخية يختلف عن بناء كتابة التاريخ . فالأول قوامه الخيال والثاني قوامه الحقائق . وإذا كان المؤرخ ملزماً بالحقائق فإن الأديب ملزم بالمحاكاة . والمحاكاة لا تطابق الواقع بل تطابق صورة الواقع التي يبنيتها التخيل والتخييل .

وثانيهما أن المسرحية التاريخية لم تكن غاية الوقوف عند الماضي بل التغلغل في أسرار الحاضر . وسلاحه في ذلك كما يقول علي أحمد باكثير أن (يختار من المادة التي يجبل منها موضوعه ، العناصر التي يراها ذات دلالة . وي طرح ما ليس كذلك . سواء أكانت هذه المادة من التاريخ أو من الحياة

(1) - المصدر السابق - الجزء الأول ص 63 .

(2) - المصدر السابق - الجزء الأول ص 143 .

المعاصرة⁽¹⁾ .

وقد حاول بعض النقاد أن يتتبعوا (أخطاء) الكتاب المسرحيين في سرد التاريخ ، وأن يردعوهم عن ارتكاب هذه الأخطاء . لكن كتاب المسرحية التاريخية كانوا ملزمين بارتكاب الأخطاء . وما أجمل ما فعلوه .

ويفتات الكتاب المسرحيون في مدى خروجهم عن الحقائق التاريخية . لكن ما يلفت النظر أن تقيدهم بالمادة التاريخية كان يتناقص مع مرور الزمن وتمكنهم من بناء الدراما . ففي حين نجدهم في القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين أقرب إلى الالتزام بالتاريخ ، نجدهم منذ ما بعد الحرب العالمية الأولى أقرب إلى الخروج عن هذا الالتزام . ثم أخذوا بعد منتصف القرن العشرين يُكثر من اختراع الأحداث والأشخاص . ثم أخذوا في المرحلة الأخيرة يقلبون الحقائق التاريخية ويعرضونها بشكل مناقض أو مغاير لما كانت عليه . وقد تسرف الخرج على التزام الحقائق التاريخية مع نمو قدراتهم الفنية ومهاراتهم في كتابة الدراما . فعندما كانت المسرحية التاريخية (عظة) للناس كان الالتزام أكثر . فلما صارت (فناً) قل الالتزام به . ولما (ارتقى الفن) حدث الخروج عن التاريخ .

وهكذا ، فإن مراجعتنا للمسرحية التاريخية من هذا المنظور يكشف لنا مسيرة تطور الفن المسرحي عند الكتاب العرب . ويمكن القول - بكثير من الاطمئنان - إن دراسة تطور المسرحية التاريخية تعطينا المفتاح لدراسة تطور فن الدراما عند العرب .

5 - منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم يعاني الكتاب المسرحيون من مشكلة العامية والفصحى لغة للمسرح . ومنشأ هذه المشكلة يعود إلى البون الشاسع بين عامية الحديث اليومي وبين لغة الأدب والإنشاء الرسمي التي هي الفصحى . وقد صعب على الكتاب أن يكتبوا المسرحيات الواقعية بالفصحى لأنها تَنُذ عن محاكاة الواقع . وصعب عليهم أيضاً أن يكتبوها بالعامية لأنها تَبيط بما يكتبونه وتخرج به عن دائرة الأدب مع أن المسرح ، أولاً وآخراً ، نوع من أنواع الأدب . يضاف إلى هذا أن المسرحية المكتوبة بالعامية تتوقع داخل قطرها فلا تتجاوزهُ إلى غيره من الأقطار . فكأن الكاتب يحكم على نفسه أن يقطع صلاته بجمهور غير جمهور بلده . وفي هذا القطع ألمٌ يحزُّ في

(1) - (المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر) تأليف أحمد زياد محبك - إصدار دار طلاس - دمشق عام 1989 ص 22 .

نفس كل أديب .

وقد حسم كثير من الكتاب أمرهم في شأن استخدام العامية والفصحى . فبعضهم اتجه إلى العامية في كتابة المسرحية الواقعية كما فعل أكثر كتاب مصر والعراق والمغرب . واتجه بعضهم نحو الفصحى كما فعل أكثر كتاب سورية . وبذلك خسر الكتاب معركتهم في خلق لغة مسرحية تتناسب مع هذا الفن الطارئ عليهم ، في حين كسب الشعراء والروائيون هذه المعركة . فقد طور هؤلاء اللغة العربية لا من حيث قواعدها - فالقواعد لا تتغير - بل من حيث تراكيبها وأساليب الفصاحة ومجلى البلاغة فيها . وظل باع المسرحيين قصيراً في مجال الأدب المسرحي . وإذا انصبَّ جدهم على تطوير العامية فقد كان جهداً ضائعاً لأن العامية تتغير ولا تتطور . وبهذا الشكل ظل (الأدب المسرحي) في أكثر الأقطار العربية لا يدخل خزانة الأدب وإن طبع في كتب . وظل صالحاً للعرض دون صلاحيته للقراءة الأدبية التي هي ، بعد كل حساب ، تراث الأمة .

المسرحية التاريخية وحدها هي التي تخلصت من هذه المشكلة .

فاللغة الفصحى هي التي تليق بالمسرحية التاريخية . وكان كتابها يكتبون أدباً مسرحياً ، وكانوا يحاولون إبراز فصاحتهم وقدراتهم البلاغية . شأنهم في ذلك شأن بقية الأدباء . ولأن المسرحية التاريخية نشأت على أعقاب عصر النهضة وشاركت فيه وخاضت معاركه ووقفت إلى جانب المطورين لمناهج الحياة العربية ، فقد تساوقت وتطور أساليب الكتابة العربية . وقد بدأ أسلوبياً مسجوعاً سجعاً ثقيلاً لأن السجع كان سمة البلاغة ومعرض الفصاحة . فلما تار الناهضون على هذا الأسلوب كانت المسرحية التاريخية أسرع من غيرها إلى التخلص من هذا الأسلوب . ثم التفتت إلى أساليب العصر العباسي وما سبقه لأن بداية عصر النهضة كانت في خلع أساليب عصر الانحطاط والعودة إلى الأساليب العربية القديمة كما فعل الشعراء . ثم درجت إلى الأسلوب العصري بعد أن نفّض الأدباء رداء العودة إلى القديم وكتبوا بأساليب تناسب عصرهم قوامها البساطة في التركيب والتخلص من الموازنات الموسيقية والإقلال من المترادفات في الألفاظ والمعاني . ولهذا ، أمكن لفرح أنطون أن يكتب مسرحيته (السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم) عام 1914 بأسلوب (لغته سهلة غير متكلفة)⁽¹⁾ . لأن الكاتب (لا يعنى باختيار ألفاظها وتنميقها .

(1) - (المسرحية في الأدب العربي الحديث) تأليف محمد يوسف نجم ص 331 .

وكل ما يهمه من الأمر أن يرسم الشخصيات ويسرد الحوادث وينقل المعاني التي يتوخى التعبير عنها كاملة . فكان الحوار مرناً يلائم تطور الحوادث ونمو الشخصيات (1)

وهكذا تصبح المسرحية التاريخية - ولما انتبه النقاد إلى ذلك - مدخلاً لدراسة تطور الأدب العربي منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم . ويمكن القول، بكثير من الاطمئنان أيضاً ، إن المسرحية التاريخية هي المحل الأول لهذه الدراسة . وتحتل في هذا المجال مكانة أوفى وأكمل من الشعر والرواية والمقالة في هذا التطور . وسبب ذلك هو طبيعة الفن المسرحي وعلاقته بالمتلقي .

فالشاعر والروائي وكاتب المقالة لا يصطدمون بالمتلقي اصطداماً مباشراً . فيكون دافع التطوير والتغيير عندهم وعياً بالواقع الاجتماعي والثقافي وتحريضاً عليهما . ومع أن الشاعر يتعرض لإلقاء شعره أمام الناس فإن الذاكرة الشعبية الممتلئة بالشعر العربي القديم تجبره أن يتراوح بين الالتزام بأساليب القدماء وبين افتراع أساليب جديدة في الكتابة . وهم يتراوحون بين هذين الأسلوبين حتى اليوم وبعدهما عصف التطور الهائل في أساليب الكتابة بجميع أنواع الأدب بسبب قوة هذه الذاكرة الشعبية التي تصطفق فيها القصائد العربية القديمة . أما الكاتب المسرحي فيصطدم بالمتلقي اصطداماً سميناه مباشراً . وهو يطلب استجابة متفرجة كاملة لا نقصان فيها . وعدم تحصيله هذه الاستجابة كارثة نطلب من الله أن يقي المسرحيين شرها . ولماذا ، كان الكاتب المسرحي مضطراً إلى أن يكون أسرع من غيره في تطوير أساليبه مدفوعاً إلى هذا التطوير بالوعي وبالحاجة معاً . وليس بالوعي وحده كما هو شأن الشاعر أو الروائي أو كاتب المقالة .

لهذا قلنا إن دراسة المسرحية التاريخية في تطورها هو الذي يكشف ، قبل غيره ، أساليب الأدب العربي منذ عصر النهضة حتى اليوم .

6 - كانت نشأة المسرح العربي منذ أواسط القرن التاسع عشر تلبية لحاجة اجتماعية وثقافية وجد المجتمع العربي نفسه مدفوعاً إليها . ودليل ذلك أن لبنان ، مهد المسرح العربي ، عرف المسرح الأجنبي قبل قرن من نشأته فيه . كما تعود الجماعات المسرحية في مصر - كالمحيطين وأولاد رابية -

(1) - المصدر السابق ص 331 .

إلى قريب من قرن قبل نشأة المسرح فيها . وكانت الفرق المسرحية الأجنبية تزور مصر منذ بدايات القرن التاسع عشر حتى قال أحد الرحالة الأوروبيين (كادت أظن في الطريق بين الإسكندرية والقاهرة أنني موجود في إيطاليا . فأينما وجهت ناظري كنت أقع على الإيطاليين من أعضاء فرق الأوبرا والباليه والسيرك التي استقدمها الخديوي من أجل موسم الشتاء . أما الفرنسيون فكانوا يقدمون الكوميديا فقط)⁽¹⁾ . وكانت هذه الفرق تقدم عروضها للعرب والأجانب . ولكن هذا التعرف المبكر على المسرح لم يدفع المتقنين العرب إلى اجتناء ثمرات هذا الفن وتقليده والأخذ به إلا حين شعروا بالحاجة إليه مع تباشير عصر النهضة وشعور العرب بالحاجة إلى تطوير حياتهم ورفع حجب التخلف عنهم . وبسبب هذه الحاجة ارتبط المسرح العربي منذ نشأته بغايات فكرية محددة ، سياسية واجتماعية . وقد أكد رواد المسرح الأوائل هذه الغايات في الخطاب التي تقدموا بها إلى جمهورهم حين تقديم عروضهم المسرحية الأولى . فمارون نقاش يعلن أنه اندفع إلى المسرح لأنه وجد أهل بلاده (مبتدئة بالنجاح ومتقدمة يوماً فيوماً إلى الفلاح) ولأن المراسح من شأنها (تهذيب الطيائع) . ويعد جمهوره أنه سيجني من المسرح (منافع تعجز الألسن عن مقدارها)⁽²⁾ . وأبو خليل القباني يحدد غاياته الفكرية والأخلاقية فيضيف إلى ما أوردناه من رأيه في مهمة المسرح قوله بأن التمثيل (يبعث على الحزم والكرم . يلطف الطباع ويشنف الأسماع . وهو أقرب وسيلة لتهديب الأخلاق ومعرفة طرق السياسة . وذريعة لاجتناب ثمره الآداب والكياسة . هذا إذا تدرج فيه من ذكر الأحوال إلى ضرب الأمثال . ومن بيان المنهاج إلى الاستنتاج . ليرتدع الغر عن غيئه وينزجر . ويجد العبرة في غيره فيعتبر)⁽³⁾ .

والعرب يسعون ، منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم ، إلى تطوير مجتمعاتهم وتخليصها من الفساد والتخلف وإلى التخلص من الهيمنة الأجنبية استعماراً كانت أم ارتباطاً اقتصادياً بأسواقها وهو أشد ضراوة من الاستعمار . وقد حمل المسرح هذه الغايات منذ نشأته حتى اليوم . ولهذا لم تنم في المسرحيات العربية معالجة العواطف الضخمة والمواقف الإنسانية من الكون ومشكلات الوجود والقلق من الوجود إلا على نطاق ضيق . وانبرى المسرح

(1) - (ألف عام وعام على المسرح العربي) تأليف ألكساندروفا بوتيسينا - ترجمة توفيق المؤذن .

إصدار دار الفارابي - بيروت - عام 1981 - ص 135

(2) - (نظرية المسرح) ص 420 القسم الثاني .

(3) - (نظرية المسرح) ص 940 القسم الثاني .

العربي إلى معالجة موضوعات التهذيب الأخلاقي والعزة القومية ومقارعة المستعمر وبناء المجتمع الحر الكريم . ومن هنا يمكن القول - بكثير من الا - ثان مرة ثالثة - إن المسرح العربي ولد وفي فمه ملحمة السياسة .

وقد كانت المسرحية التاريخية مرتعاً مكيناً لإبراز الغايات الفكرية التي هدف إليها الكتاب المسرحيون منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم . فكانت المادة التاريخية وسيلة لشرح الأفكار المعاصرة لكل جيل من أجيال الكتاب ولكل مرحلة من مراحل التاريخ المعاصر . وقد اندفع الكتاب المسرحيون إلى استلزام المادة التاريخية لأنها أكثر إقناعاً للمتفرج من المادة الواقعية . فهي أحداث يعرفها ويعترف بها كل من الكاتب والمتفرج أولاً . وهي متغلغلة في ضمير الكاتب والمتفرج لأنها تاريخهما ثانياً . وهي تحمل مدلولاتها الفكرية التي لا مشاحة فيها ثالثاً . فكان المادة التاريخية كانت تمهد الطريق أمام الكاتب لإيصال ما يريده إلى الجمهور في شتى بقاع العربية . وأي مواطن عربي لا يستثار بشخصيات هارون الرشيد وخالد بن الوليد وسليمان الحلبي وعروة بن الورد وطارق بن زياد وصلاح الدين الأيوبي وأمثالهم ؟ وأي مواطن عربي لا يقتنص العبرة من فتوح الشام وفتح الأندلس وردّ الحملات الصليبية وأمثالها من المواقع العظيمة والمواقف الجليلة ؟ وأي مواطن عربي لا يهتز ألماً من سقوط بغداد وحملات هولاكو وتيمورلنك وسقوط الأندلس ؟

ولتحقيق هذه الغايات انتقى كتاب المسرحية التاريخية من أحداث التاريخ العربي ما هو منعطفات هامة سواء كانت هذه المنعطفات انتصارات ضخمة أم هزائم فاجعة . وانفقوا من الشخصيات تلك التي تثير الفخر بانتصاراتها أو تثير الألم بهزائمها . وفي هذه وتلك من الأحداث والشخصيات كانت نفوس المتفرجين تصطفق تعاطفاً وتجاوباً . فكان الكاتب المسرحي يقتنص غاياته الفكرية المعاصرة له ولمتفرجه . فتجد هذه الغايات مستقرها في نفوس الناس .

ثانياً : اتجاهات المادة التاريخية في المسرح العربي

قد يصعب حصر الغايات والأهداف التي قصد إليها كتاب المسرحية طوال القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي . لكننا نستطيع أن نحدد الاتجاهات الأساسية لهذه الغايات في محاور ثلاثة . وكان كل محور منها

يظهر في مرحلة من مراحل التاريخ العربي المعاصر منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم .

المحور الأول ، التنوير والانهاض السياسي لمقاومة المستعمر

سارت المسرحية التاريخية في هذا المحور منذ ظهورها بعد مرحلة الرواد الأوائل حتى منتصف القرن العشرين . وكانت تقصد إلى إذكاء الروح القومية في وجه الأتراك ثم في وجه الاستعمار الغربي . فكانت تعرض الأمجاد العربية لإثبات قدرة الإنسان العربي على المقاومة لإبراز خصائصه القومية والإنسانية .

وجميع المسرحيات التاريخية المكتوبة في هذه المرحلة كانت تنقيد بالسير العام للحدث التاريخي وتتوافق مدلولاتها مع مدلولاته . فهي تعترف بالحقيقة التاريخية كما وردت في كتب التاريخ . وسبب ذلك يعود إلى نقطة جوهرية منبثقة عن طبيعة العصر وطبيعة الجمهور . وهي أن غاية المسرح كانت إثارة الشحنة - وكان المسرح دائماً نوعاً من الشحنة والملاحاة - بينها وبين المستعمر . وكانت المسرحية التاريخية تكتل المتفرجين وراءها لتقودهم إلى العراك السياسي والعسكري ضد الأتراك أو الاستعمار الغربي . فكانت تنقيد بالحدث التاريخي كما يعرفه المتفرج وكما اعتاد أن يستخلص منه العبرة للتوافق معه في الموقف المعاصر . وإن أي خلل في هذا التوافق بيننا وبين المتفرج سوف يخلل العلاقة بيننا وبينه فلا يحقق الإيقاظ والتوعية وتكثيل الصفوف . وإذا كانت المسرحيات تضيف إلى الحقائق أوشحة الخيال بما يقتضيه الفن ، فإن مسرحية واحدة لم تخرج عن السياق التاريخي . وكل ما كانت تفعله أنها تؤكد الحقيقة التاريخية بلهيب العواطف وحسم المواقف .

ولعل فتح بلاد الشام والحروب الصليبية كانت المادة التاريخية الأكثر تداولاً بين كتاب المسرح في مصر وسورية . وكان خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي أبرز الشخصيات التي دارت حولها المسرحيات التاريخية في هذين البلدين . وما ذلك إلا لأن حالة المقاومة مع المستعمر كانت تتمحور حول هذين الحدثين وهاتين الشخصيتين .

وكانت سلطات الاحتلال تنصدي لهذه المسرحيات بالمراقبة والإجبار على الحذف والتغيير حيناً ، وبمنع العروض حيناً ، و باقتحام مكان العرض حيناً ثالثاً . وكان فرض العقوبات على المسرحيين يتم بقسوة في كل الأحيان .

وتسود الدراسات عن تاريخ المسرح العربي أمثلة كثيرة عن الصدام بين المسرحية التاريخية وبين سلطات الاحتلال . من ذلك ما جرى لمسرحية (دنشواي) لمؤلفها حسن مرعي . فقد لاحتها السلطات مرة بعد مرة . (وقد عانى فرح أنطون من هذا العنت السلطوي حين تقدم بمسرحيته " السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم " . فقد صايرتها السلطة وقام بين المؤلف وبين قلم المطبوعات نزاع مرير قال أثناءه فرح أنطون لرجال السلطة : إن النفي أصبح أسهل احتمالاً من هذه المضايقة)⁽¹⁾ .

وخاض إبراهيم رمزي (معركة مماثلة حين تقدم لها بمسرحيته " أبطال المنصورة ")⁽²⁾ . ويلخص الدكتور علي الراعي حالة هذا القمع بقوله (أصبح تواجد أفراد البوليس العلني والسري أمراً مقررأ)⁽³⁾ . ويلخص الدكتور الراعي في حديثه حالة هذا القمع بقوله (إن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة في حياة الأمة العربية قذرها أبناء هذه الأمة حق قدرها . وأزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد لا في مصر وحدها بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي)⁽⁴⁾ .

ومن ذلك أيضاً تلك المعركة البُروس التي قامت بين السلطات الفرنسية في سورية أثناء الانتداب الفرنسي وبين المسرحيات التاريخية التي تدور بشكل خاص حول الحروب الصليبية وخالد بن الوليد . فقد كان الكتاب المسرحيون يعيدون الكتابة حول هذين الموضوعين عشرات المرات . ويعيدون عرضاً مرة بعد مرة بتعديلات توافق اللحظة الراهنة . وننقل هنا حادثة طريفة جرت في مدينة حمص أثناء عرض مسرحية (خالد بن الوليد) رواها شاهد عيان وهو المرحوم الشاعر الممثل والكاتب المسرحي رضا صافي . ففي ربيع عام 1924 قدمت الجمعية الخيرية الإسلامية مسرحية (خالد بن الوليد) علي مسرح الزوضة . وامتلأت الصالة بالمتفرجين الذين تقطع همهمهم دقائق المسرح ويبداً التمثيل . (ولعل في استعمالنا كلمة " التمثيل " هنا شيئاً من الترخص والتجاوز . وكان علينا أن نقول " التظاهرة " . فقد كان التجاوب بين الممثلين والمتفرجين بالغاً أقصى حدوده حتى يخيل للرائي أنه ليس ثمة مسرح

(1) و (2) (مجلة الحياة المسرحية) إصدار وزارة الثقافة المسرحية - دمشق - العدد 24 - 25 -

ندوة (المسرح والتراث العربي) في الكويت - مقال الدكتور علي الراعي ص 116 .

وص 121 .

(3) و (2) - المصدر السابق ص 121

ونظارة ، وإنما هي تظاهرة قومية جامعة تنتظمها روح الثورة . فإذا أسدل ستار الختام تعالى التصفيق والتهافت والإلحاح بإعادة عرضها ليالي أخرى . وتعاد أربع ليال أو خمساً متتالية . كان آخرها ليلة جاء المتصرف " المحافظ " مع المستشار الفرنسي وحاشية كبيرة من رجال الأمن وضباط الجيش . وكان مجيئهم تلك الليلة قد فُسرَّ من قِبَل النظارة بالتحدي . ومن قبل الممثلين بالإحراج . فقبول التحدي بأشد منه هتافاً وتصفيقاً وطلباً إعادة بعض المواقف . وقبول الإحراج بالإمعان في الخروج عن نص الرواية الأصلي والمراقب ، والاسترسال في الارتجال والتأليف . وتأتي قاصمة الظهر حين يظهر خالد بن الوليد " المرحوم تيسير ظبيان " ويقف حيال أسوار دمشق فيرتجل ما شاء له موقف الرد على التحدي والإحراج حتى يبلغ الأبيات التالية :

الشام تبكي والسواحل مثلها والكل يندب طالعاً منكودا
لا تندبي يا شام حظك واعلمي أنا سنبذل دونها المجهودا
إننا سنطرد بالجحافل والقنا صلاً تقياً ظاك الممدودا

وتمتد مع هذا البيت يده بطولها تشير إلى المستشار الفرنسي في وجهه . فيتحفز في مقعده يريد النهوض . ولكن عاصفة التصفيق المدوية وأصوات النظارة : أعد أعد ، وحركة سريعة من المتصرف تشده من يده ، سمرته في مقعده يرطن بلغته ما يحسبه شفاء لغليله . ويرتفع ضحى اليوم التالي على تهديد صاحب الجمعية الخيرية بحلها وإنذارات صارمة للموظفين من الممثلين . كما منعوا إعادة عرض رواية خالد بن الوليد . وما تغيب شمس ذلك اليوم حتى يُبلغ المرحوم تيسير ظبيان قرار عزله من وظيفته وأمر مغادرته البلد فوراً . فما يبيت تلك الليلة إلا في دمشق . ويدور العام . وتشب الثورة السورية الكبرى صيف العام التالي 1925 . فيكون الممثلون جميعاً من جنودها ⁽¹⁾.

المحور الثاني : الدفاع عن الثورات العربية والمجتمع الجديد

منذ منتصف القرن العشرين بدأت الدول العربية تنال استقلالها عن الاستعمار الغربي سواء كان هذا الاستقلال ذاتياً مع وجود قوات الاحتلال أم كان كاملاً بجلاء هذه القوات . وفي هذه الفترة تراجعت كتابة المسرحية

(1) - (على جناح الذكرى) في أربعة أجزاء . تأليف رضا صافي - إصدار وزارة الثقافة السورية - دمشق - عام 1984 . الجزء الثالث ص 158 . (و الصل) هو الأفعى .

التاريخية وبرزت المسرحية الواقعية . لكن الثورات العربية على الأنظمة التي تلت مرحلة الاستقلال سرعان ما تالتت في عدد من الأقطار العربية . وشاعت الأفكار الثورية على الفساد والظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي في الدول الأخرى . وهنا حدث تحول كبير في المسرحية التاريخية . فقد عادت إلى البروز من جديد . وأخذت تتناول أحداثاً تاريخية جديدة تغاير ما اعتاد كتاب المسرحية التاريخية تناوله في المرحلة الأولى . فبدلاً من انتقاء فترات التصدي للدخلاء الأجانب تم انتقاء فترات التصدي للسلطات الحاكمة . وبعد أن كان الصراع التاريخي يجري بين قوة خارجية متعدية وبين العرب ، صار الصراع يجري بين السلطة العربية وبين الناس العرب . وبدلاً من انتقاء الفترات التاريخية الزاهية بالانتصارات ، تم انتقاء الفترات المظلمة أو الحافلة بالظلم والطغيان . ففتح الأندلس في المرحلة الأولى يقابله (غروب الأندلس) في المرحلة الثانية . و(أبطال المنصورة) حل محلهم شهداء كربلاء . وفتوح بلاد الشام يقابله سقوط بغداد واجتياح بلاد الشام . وفي كل ذلك لم يتم الغروب والسقوط والاجتياح إلا بعوامل الفساد الداخلي الذي أوصل البلاد إلى الضعف ثم الانهيار . وهكذا صارت (شحنة المسرح) ذات وجه داخلي .

ومن النقاط البارزة في تناول المادة التاريخية في هذه المرحلة كان في انتقاء أبطال الحدث التاريخي . فبعد أن كانوا من الارستقراطية أو من القواد المشهورين بانتصاراتهم ، صاروا من الشهداء أو من عامة الناس . فبرزت شخصيات من أمثال أبي ذر الغفاري والحسين بن علي وصاحب الزنج وأبي خليل القبانى ورفاعة الطيطاوي والحلاج . وهؤلاء جميعاً ، وغيرهم ، تم قهرهم على يد أبناء جلدتهم لما حملوه من أفكار مغايرة لما كان سائداً في عصرهم .

حتى المسرحية التاريخية التي كتبت في هذه المرحلة متغنية بالوقوف في وجه الأجنبي كانت تتنقي شخصياتها من أوساط الناس العاديين . وليس (سليمان الحلبي) إلا شاباً عادياً بسيطاً ارتقى إلى مرتبة البطولة . ولم يتم بطرد الرومان في (عادة أفاميا) لعذنان مردم بك إلا الشعب البسيط .

ولأن نكسة حزيران - يونيو - عام 1967 ترافقت مع الدعوة إلى الاشتراكية وتغيير المجتمع ، فقد أوغل كتاب المسرحية التاريخية في النقمة على السلطات . وامتزجت أسباب الهزيمة العسكرية بأسباب الظلم الاجتماعي . وإذا (بالحيلة التي تتكلم) نقض حاشية السلطان . وإذا بـ (مغامرة رأس

المملوك جابر) ترد الهزيمة إلى فساد الحكم وجوع الشعب . ولن يكون حل مشاكل المجتمع سياسياً واقتصادياً وفكرياً إلا بانتشار الفكر الاشتراكي لما يحمله من مفاهيم التغيير والعدالة الاجتماعية .

وفي هذه المرحلة أيضاً تعامل الكتاب مع المادة التاريخية كما وردت في كتب التاريخ . فقد سقطت الأندلس وبغداد واجتاحت بلاد الشام وسقط الحسين بن علي شهيداً وصلب الحلاج . واعتمد الكتاب الحدث نفسه كما ورد . والتزموا بالتفسير التاريخي نفسه . لكنهم فتشوا ، في كتب التاريخ نفسها ، عن أسباب ثانوية ذكرها المؤرخون لما حدث وجعلوها أسباباً رئيسية فيما حدث . ثم أضافوا إليها ما يقتضيه الفن من تواسيح الخيال وابتداع شخصيات غير موجودة تؤكد الأسباب التي اعتمدها . وبذلك كان التاريخ القديم إطاراً زمنياً قديماً لأفكار معاصرة .

وقد تعامل الكتاب مع المادة التاريخية على هذا الشكل لأن غايتهم لم تكن إعادة تقييم التاريخ أو تصحيح كتابته ، بل كانت التحريض على الثورة والتنبية إلى الأخطار المحدقة بالأفكار الجديدة والدعوة إلى إنهاض الأمة من كبوة التخلف . ولكي يحققوا ذلك كانوا يأتون للمتفرج بما يعرفه من أحداث . ثم يخرجون به إلى نتائج لم تخطر بباله وهي التصدي للسلطات الحاكمة والدفاع عن الثورة وأخذ زمام المبادرة في شؤون الحكم .

ولكي ندرك أسباب تعامل الكتاب مع المادة التاريخية على هذا النحو ، نذكر أنه كان نتيجة تأثرهم بمنهج بريخت الذي شاع في أرجاء الوطن العربي بعد هزيمة حزيران . واهتدى به الكتاب المسرحيون مدة تزيد عن عشرين عاماً . وقوام هذا المنهج هو (عرض المألوف بطريقة غير مألوفة) بغية إبراز الأسباب الحقيقية للظواهر الاجتماعية ، التاريخية منها والمعاصرة . ومن هنا جاء حرص الكتاب على عرض الأحداث التاريخية المعروفة المألوفة كما يعرفها الكاتب والمتفرج معاً . فإذا تم إبراز أسباب جديدة غير مألوفة أو معروفة لأحداث معروفة مألوفة متفق عليها من قبل الكاتب والمتفرج ، فقد تحقق المنهج . ثم كانت أدوات المنهج البريختي من قطع الإيهام بإيقاف الحدث المسرحي وبالراوي وبغير ذلك ، وسيلة للتعليم والتحريض والإيقاظ .

وإن أبرز ما يجب الوقوف عنده في شأن المسرحية التاريخية في هذه المرحلة هي أنها لم تصادم أحداً ولم يختلف معها أحد . فالسلطات الحاكمة تبنت ما طرحته المسرحيات التاريخية من أفكار لأنها سلطات جاءت بها الثورات أو

التغيرات الاجتماعية في البلدان العربية . ولذلك أفسحت السلطات الحاكمة لهذا النوع من المسرحيات أرحب صدر . وبذلت لها الأموال لتقديمها في أبهى حلة وقدمتها على مسارحها الرسمية . وشاركت بها ، مفتخرة ، في المهرجانات العربية والدولية . ومن يراجع المسرحيات التاريخية التي قدمت في مهرجان دمشق للفنون المسرحية - وهو مهرجان عربي - يتأكد من صحة هذه الملاحظة . خاصة وأن هذه المسرحيات كانت من أعمال المسرح الرسمي في أكثر البلدان العربية .

وفي الوقت نفسه كان المتفرجون ، في غالبيتهم ، يؤمنون بالأفكار الثورية التي طرحتها المسرحية التاريخية . فكانوا يجدون فيها (مصدقاً) لما معيهم . فكان شأنهم معها كشأن المصلين الذين يقولون (آمين) جواباً على دعاء الشيخ بالنصر للمسلمين على الأعداء . وكان ذلك مخالفاً كل المخالفة لدور المسرحية التاريخية في المرحلة الأولى . فقد كانت تصادم المستعمر أشد صدام . وإذا كان المتفرجون يتجاوبون معها فقد كان تجاوبهم حالة نادرة من التوهج السياسي والوطني المحفوف بالمخاطر . وكانت الصالات تلتهب بتأييد حماسي مغضوب عليه من السلطات .

والسبب الحقيقي لانتفاء حالة الصدام في المسرحية التاريخية في هذه المرحلة يعود إلى وقوفها عند العموميات . فأبطالها أغنياء وفقراء أو ظالمون ومظلومون أو هازمون ومهزومون . وأسباب التفاوت بين هذين القسمين هي الفساد والطغيان . وما عدا ذلك فإن المسرحية التاريخية لا تسلط الضوء على تفاصيل هذه الوقائع ولا تحلل أشكالها وأساليبها . وعندما انحصرت مقولات المسرحية التاريخية ضمن هذا الإطار لم يجرؤ سلطان على رفضها . ولم يستكرها متفرج أو يماري في صحتها .

إن أشد الحكام عتواً يدّعي أنه مدافع عن الضعفاء والمظلومين والفقراء . وإن أشد الناس عداً للخير لا يجرؤ على الانتصار جهاراً للشر ولهذا ، يتفق الجميع على مثل هذه الأفكار العامة التي لا تمس الواقع العربي القائم مساً مباشراً . فلا تغضب أحداً ولا تؤثر على أحد . ويكون في تنبيهاً سلامة للجميع . ومن هنا ، ظهرت حالة (التوافق) بين المسرحية التاريخية وبين الأنظمة العربية الحاكمة وبينها وبين المتفرجين . وانتفت حالة (الصدام) . أما المسرحية الواقعية التي اعتمدت على تفاصيل الحياة المعاصرة فقد وجدت نفسها مضطرة لتحليل أسباب الفساد والظلم والفقر . فحللت بنية التركيبية

الاجتماعية المعاصرة . فكانت ، وحدها ، صدامية في هذه المرحلة . لكن شرح ذلك ليس موضعه الحديث عن المسرحية التاريخية .

المحور الثالث : إعادة النظر في التاريخ

رأينا فيما سبق ولاء الكتاب للمادة التاريخية والاعتراف بصحتها في المرحلة الأولى والثانية . وإذا كانت المسرحية التاريخية قد حققت أهدافها في المرحلة الأولى ، فقد شعر كتابها في المرحلة الثانية أن مسرحياتهم لا تحقق أهدافهم مع أنها تنطلق من إعادة النظر في وقائع الحياة المعاصرة لكي تغيرها وتستخلص من فسادها وتخليها وجهاً جديداً مشرقاً قوامه الكرامة الإنسانية . وسبب ذلك اعتمادها على الحدث التاريخي كما ورد في كتب التاريخ . فإن التوافق بين المسرحية التاريخية وبين الحدث التاريخي جعلها عاجزة عن تحريض الأفكار والعقول والقلوب عن التمرد رغم شدة تحريض هذه المسرحيات على ذلك . فكان أن ظهر اتجاه جديد يعيد النظر في الحدث التاريخي القديم نفسه . وأخذ الكتاب في هذه المرحلة يتساءلون عن صحة ما ورد في كتب التاريخ . وهم يعترفون بما وقع فيه من أحداث . لكنهم لا يعترفون بأسلوب سرده وبصحة تفاصيله . ويهتمون المؤرخين بممالة السلطات الحاكمة أو بالتحريف أو بالتزوير . فبرز نوع جديد من المسرحية التاريخية يقرأ الحدث التاريخي قراءة جديدة . ومع أن هذه المسرحيات كانت قليلة العدد بالمقارنة مع المسرحيات المتساوقة مع رواية الحدث التاريخي ، فقد تركت أثراً هاماً في مدلولات المسرحية التاريخية وفي توجيه الناس إلى قراءة التاريخ العربي كله قراءة جديدة قوامها النقد المنطقي الصارم .

وهذا الاتجاه كان وليد اتجاه فكري جديد في الوطن العربي يقوم على قراءة التراث العربي كله قراءة جديدة . وهو اتجاه معمق خطير كان النقد التاريخي أهون جوانبه وأقلها خطراً . فثمة إعادة نظر في الحديث النبوي الشريف . وبدلاً من النظرة القدسية إلى صحيح البخاري ومسلم مثلاً ، تجرأ الباحثون المجددون على البحث فيهما لإسقاط القدسية عنهما وإعادة تقييم ما ورد فيهما استناداً إلى منطوق القرآن الكريم وقواعد الإسلام . وبدلاً من التسليم بصحة روايتي السنة والشيعة للأحداث التي وقعت بعد وفاة الرسول (ص) بدءاً من سقفة بني ساعدة ، ظهر اتجاه جديد يعيد ترتيب الأحداث من منظور الصراع الطبقي والسياسي دون النظر إلى الصراع بين المهاجرين والأنصار

أو بين آل البيت وآل بني أمية . وبدلاً من التسليم بالمثالية الفلسفية للفكر الإسلامي ظهرت الدعوات إلى إبراز النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية . حتى تفسير القرآن الذي تلقيناه عن السلف الصالح بقسدية لا يجوز الحيند عنها ، ظهر اتجاه جديد يرفض التفسير القديمة لإحلال تفسير جديد لهذا الكتاب العظيم كي نقرأه قراءة جديدة تتناسب مع متطلبات العصر . وحجة هذا الاتجاه أن القرآن (حمال أوجه) . وكثير من هؤلاء الباحثين كانوا من رجال الدين ومن علماء المسلمين .

إن إعادة النظر في التراث القديم كان لابد أن يظهر له معادل فني تجلى في كثير من الآثار الأدبية شعراً ورواية ومسرحاً . وليست (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ إلا دليلاً من أدلة المعادل الفني لهذا الاتجاه . وقد غمست المسرحية التاريخية قلمها أيضاً في هذا الاتجاه . فكان أن صدر من وحيه عدة مسرحيات تزلزل - رغم قلتها - ما اعتاد الناس التسليم به من صحة الوقائع التاريخية .

لقد انعقدت البطولة في الحروب الصليبية لصالح الدين الأيوبي . وغسرت المسرحية التاريخية طوال أكثر من مئة سنة تؤكد هذه البطولة . وإذا كانت بطولة القائد ألفد مذكاة لوقود الحماسة في نفوس الناس لطرد المحتل في المرحلة الأولى قبل استقلالات الدول العربية ، ودافعة إلى التحريض على محاربة العدو الصهيوني بعد هذه الاستقلالات في المرحلة الثانية ، فقد تحولت إلى تكريس الزعامات العربية الميزومة أمام العدو والدفاع عنها في المرحلة الثالثة . ولذلك ألقى محمود دياب في مسرحيته (باب الفتوح) هذه البطولة ونحنا نحواً مغايراً حين رد البطولة إلى الشعب . ولم يكتف بهذا ، بل جعل المسرحية (محاكمة للتاريخ الرسمي ومؤرخيه المأجورين)⁽¹⁾ . وبعد أن كان قائد فتنة الزنج (خبيثاً وخائناً) كما تواتر وصفه في كتب التاريخ ، صار بطلاً يقود ثورة الفقراء ضد الظالمين في مسرحية معين بسيسو (ثورة الزنج) . وبعد أن كان الجبل الذي تلا صحابة رسول الله (ص) مقدسين يدعى لهم على المنابر ، صار قسم منهم جشعين محرفين للإسلام في (ليل العبيد) لممدوح عدوان . وصار صقر قريش مهرجاً في مسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط . فكان المسرحية التاريخية في هذه المرحلة تدعو إلى الانقضاض على الأنظمة العربية التي حملتها الأفكار الثورية إلى سدة الحكم .

(1) - مجلة (الحياة المسرحية) العدد 24 - 25 - ص 116 .

ولعل مسرحيات عز الدين المدني (ديوان الزنج - ثورة صاحب الحمار - الغفران - مولاي السلطان الحسن الحفصي) تشكل حالة مدهشة من إعادة النظر إلى التاريخ . فهي ترفضه وتسخر منه وتعيد صياغته مستخدمة في الوقت نفسه أفكار العصر الحاضر وشعاراته .

إن هذا الاتجاه يواجه التاريخ مواجهة مباشرة . ويزيح (وقائع التاريخ جانباً . ويروح يبحث عن حقيقة التاريخ ، جوهره وجوهر الناس البسطاء في سلمهم وحربهم وأمور معاشهم اليومية)⁽¹⁾ . والأهم من هذا أن هذا الاتجاه يحذر الناس من ضياع الفكر الثوري ومن ركوب المنفعيين له ومن تحويله عن مسراه بقتل الثائرين أو بتحريف ثورتهم .

لقد ظلت المسرحية التاريخية تواكب المجتمع العربي منذ نشأة المسرح العربي حتى الهزيع الأخير من القرن العشرين . وتعبّر عن تطوره الفكري وعن طموحاته الوطنية والقومية والسياسية . وإذا بها تخنق منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين حين بدأ اليأس من التغيير الاجتماعي يسكن المواطن العربي وحين ألقى سلاحه الثوري . فالتفت الكتاب المسرحيون عن موضوعات تغيير الواقع إلى حالة تصوير الواقع . وفي مثل هذه الحالة لا يمكن للمسرحية التاريخية أن تعيش . فهي بنت الانقلابات الاجتماعية في جميع الشعوب والأمم . وعندما ركز المجتمع العربي إلى سكون الواقع وبأس الوقائع ، اختفت المسرحية التاريخية التي تجعل من حوادث التاريخ أمثلة قديمة لأفكار جديدة تغلي وتغور . سواء تساوقت مع هذه الحوادث أم خالفتها .

* * *

تلك هي الخطوط الرئيسية لتناول المادة التاريخية في المسرح العربي خلال القرن ونصف القرن التي مضت من عمره . وقد بينا خصائصها وحددنا اتجاهاتها في مراحل ثلاث . وإذا كانت المرحلة الأولى تستمر منذ بداية المسرح العربي حتى منتصف القرن العشرين ، فإن المرحلتين ، الثانية والثالثة ، تبدأان في فترة نبوض المسرح العربي بثوب جديد منذ بداية ستينات القرن العشرين .

وأبرز ما نلاحظه فيما عرضناه أن المسرح العربي ولد سياسياً . فهو

(1) - المصدر السابق ص 121 .

يخوض المعارك مع أبناء الوطن العربي . يقارع التخلف والجهل والمستعمر والفساد والظلم . لكن النقاد لم يطلقوا عليه اسم (المسرح السياسي) رغم إشاراتهم الدائمة إلى دوره السياسي هذا .

فجأة يبرز اسم (المسرح السياسي) في بواكير السبعينات من القرن العشرين . وهو المسرح الذي يتصدى ، في الدرجة الأولى ، إلى معاركة الساسة وأصحاب السلطان رابطاً الفساد بهم وداعياً إلى الإطاحة بأنظمتهم . وإذا كانت المسرحية التاريخية قد حملت لواء السياسة بمعناها الواسع فكانت (نضالية) في المرحلة الأولى ، فقد حملت لواء السياسة بمعناها المحدد في المرحلة الثانية والثالثة فكانت (سياسية) .

وفي جميع ما فعلته المسرحية التاريخية في جميع مراحلها ، يتأكد ما قلناه عن أصل نشأة المسرح العربي في أنه كان نتيجة الشعور بالحاجة الاجتماعية إليه . فظل ملبياً هذه الحاجة منذ بداية نشأته حتى اليوم .

أما أهم ما فعلته المسرحية التاريخية فهو أنها كانت قابلة للانتقال السريع من بلد عربي إلى بلد عربي آخر منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم . ولم تجد أمامها عائقاً من خصوصيات الأقطار العربية التي حجبت هذا الانتقال عن المسرحيات الواقعية إلا بمقدار . وسبب ذلك أن المسرحية التاريخية اعتمدت على حدث تاريخي يعرفه العرب جميعاً وعلى اللغة العربية الفصحى التي يتكلمها العرب جميعاً . وبسبب هذا الانتقال ، تبادل كتاب المسرح العربي الخبرة في البناء الدرامي . فكان ذلك دافعاً من دوافع تطوير المسرح باعتباره فناً جديلاً قبل أن يكون صاحب معارك .

ويمكن ملاحظة التطور في الفن المسرحي العربي في ثلاث مراحل أيضاً . وقد كانت المسرحية التاريخية محل هذا التطور ووسيلته وغايته في آن واحد . فقد بدأت محاولة تقليد فن الدراما الأجنبية . ولا يخفى على أحد أن كتابة المسرحية التاريخية العربية بدأت على غرار المسرحية الكلاسيكية الأجنبية لأن موضوعهما متشابه . وحاولت المسرحية التاريخية طوال القرن الأول من عمر المسرح العربي أن تتقن البناء الدرامي بأصوله التقليدية المعروفة . وإن مراجعة المسرحية التاريخية في هذه المرحلة تدلنا على تطور ميارة الكتاب المسرحيين في بناء الدراما . فلما كانت المرحلة الثانية كان هم الكتاب المسرحيين أن يحافظوا على بناء الدراما التقليدية لكن بعد تعديلها وإدخال الملامح المحلية عليها . وكان المنهج البريختي وسيلة هذا التعديل

ومفتاحه . فبواسطته تجرأ الكتاب المسرحيون على التحرر من أصول التقليدية الدرامية دون الخروج عن أصول البنية الدرامية . ومثال ذلك ما فعله علي عقله عرسان ورياض عصمت وسعد الله ونوس وممدوح عدوان وغيرهم في سورية . وما فعله ألفريد فرج ومحمود دياب وميخائيل رومان وسعد الدين وهبة في مصر . أما المرحلة الثالثة فكانت مرحلة تدمير الدراما . وارتبط هذا التدمير بشكل أساسي بالمسرحية التاريخية . فإن إعادة صياغة التاريخ كانت تقتضي شكلاً فنياً جديداً وجده الكتاب في شكل بنائي جديد . ومثال ذلك مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب و(ليل العبيد) لممدوح عدوان ومسرحيات عز الدين المدني ومسرحيات عبد الكريم برشيد في تونس والمغرب .

ولا ننكر أن المسرحية الواقعية كانت تجاري المسرحية التاريخية في تطوير مهارات الكتاب . وكثيراً ما كانت تسبقها في تطويع هذا الفن الأجنبي لسليقة الإبداع العربي خاصة وأن المسرحية الواقعية كانت تتحدى بأسلوب (إيسن) أستاذ فن الدراما الحديثة حين كانت تركز أصول فن المسرح العربي . وكانت أكثر حرية في محاولة اختراق الدراما لأنها غير مقيدة بحدث معروف . لكن المسرحية الواقعية كانت أقل انتشاراً في أرجاء الوطن العربي وإن لم تكن الأقل أهمية . وكانت المسرحية التاريخية المجال الأوسع للتطوير والإبداع كما كانت الأكثر انتشاراً وتأثيراً .



الفصل الثاني:

نشأة النقد المسرحي العربي وتطوره

لا تكاد تطالع رأياً مكتوباً لأحد المسرحيين السوريين أو العرب ، كاتباً كان أم مخرجاً أم ممثلاً ، إلا وجدت فيه امتعاضاً قليلاً أو كثيراً من النقد والسفاد . وقد يصل الأمر إلى حد اتهام المسرحي للناقد بالجهل أو بالموقف الشخصي . وإذا أُتيح لك أن تجالس المسرحيين - مبدعين كانوا أم كانوا دون ذلك - فسوف تسمع أفانين القول عن سوء فهم الناقلين قارئين لنص أم مشاهدين لعرض مسرحي .

وفي الوقت نفسه لا تكاد تطالع رأياً نقدياً عن نص أو عرض مسرحي إلا وجدت فيه كثيراً من الانتقاص لما قرأ الناقد أو شاهد من عروض مسرحية وقليلاً من الإعجاب . ويكون الانتقاص أو الإعجاب في كثير من الأحوال من غير دليل علمي إلا دليل التذوق الشخصي . فإذا استخدم الناقد الدليل العلمي وضعه في غير موضعه الصحيح إلا في القليل النادر . وتكون النتيجة في هذه المعادلة المتفارقة الأطراف انقطاع الصلة بين النقد والمسرح . وإذا بالمسرحيين يضيّقون ذرعاً بالنقد متأسين دوره في خلق التاريخ المسرحي . وإذا بالنقاد يتناسون أهمية هذا الدور فلا يثنّبون من أدواتهم النقدية ومن آرائهم التي يطلقونها جزافاً من غير تدقيق أو تمحيص . وما شذ عن هذه العلاقة المتوترة بين المسرحيين والناقلين قليلة نادرة .

ولا شك أن هذه العلاقة المتوترة بين المسرح والنقد قديمة قدم الإبداع الإنساني في مجالي الفن والأدب . والتاريخ مليء بالشواهد عليها . ولعلنا نذكر الملاحاة بين الشاعر الفرزدق ونقاده النحويين . فقد عاب أحد النقاد شعره فردّ عليه ببنيته المشهور :

ما أنت بالحكم الترضي طريقته ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدل
وقصد أن يقترب خطأ نحويًا مفضوحاً نكايه بالناقد وهو إدخال (أل)
التعريف على الفعل .

لكن العلاقة بين المسرح العربي في مختلف أقطاره وبين النقد تأخذ سمات خاصة بها رغم أنها جزء من علاقة الإبداع بالنقد . وذلك بسبب حداثة هذا الفن من ناحية ، وتعدد أجزائه من ناحية ثانية .

فهو (أدب مكتوب) ينظر إليه النقد الأدبي بمقاييسه . وهو (فن مرئي) يتحول فيه المكتوب إلى منظور قوامه التمثيل والإخراج وما يتبعهما من مجسّدات تحتل في الذهن والعين مساحة توازي مساحة المكتوب . وهو (فن مسموع) قوامه نطق الكلام وما يتبعه من موسيقى وإيقاعات ومن مهمّات المتفرّجين وتعليقاتهم . ولكي يحوط النقد بهذه الأجزاء جميعاً وجب أن يُلصّق الناقد بفنون الأدب وأصول نقدها ، وبفنون الموسيقى وأصول نقدها ، وبفنون الفرجة وأصول نقدها . وقد لا يتمكن الناقد من الإحاطة بهذه الأصول جميعاً ، خاصة وأن فن المسرح جديد على الثقافة العربية لا يزيد عمره عن قرن ونصف قرن . وليس له في التراث العربي أصول نقدية موروثة . وصعوبة الإحاطة من ناحية وحدثة المسرح من ناحية ، يُريكان الناقد والمبدع معاً . ويتولد عنهما كثير من الإضطراب في اتباع القواعد في التّأليف الإبداعي وتجسيده وفي نقد العمل الإبداعي .

وسوف نحاول في هذا البحث أن ننظر - ببدوء وموضوعية - إلى ما قام به النقد المسرحي منذ ابتداء المسرح العربي حتى الآن ، مستندين إلى تاريخ العلاقة بين الفن والنقد بشكل عام .

تمهيد

لا يمكن الحديث عن النقد المسرحي وتطوره ومكانته دون الوقوف عند بعض النقاط الهامة في النقد الأدبي وتطوره ، وفي النقد الأدبي العربي وتطوره.

والنقد الأدبي هو (فحص النص الأدبي حسب قواعد معينة لمعرفة ما فيه من عناصر الضعف والجودة) . فهو إذن (رأي يتعلق بأثر إبداعي) .

وقد بدأ النقد الأدبي على شكل آراء متفرقة حول بيت من الشعر أو حول قصيدة . ومرتکز هذه الآراء ذوق الناقد ومعرفته بأساليب الكلام الجميل . ثم تطور هذا النقد الذوقي إلى عملية تحليل النص المبدع في فن من فنون القول . ومن هذا التحليل استنبط الناقد الوسائل والأدوات التي استخدمها صاحب النص الإبداعي لكي يجعل من أثره أدباً فصيحاً جميلاً ، ثم جعل النقاد هذه الوسائل والأدوات قواعد وأصولاً لذلك الفن الأدبي .

هذه الرحلة من الرأي الذوقي إلى القواعد والأصول العامة نجدها في الأدب اليوناني مثلاً . فقد نشأ النقد عند اليونان حينما أقامت أثينة مسابقة حول النصوص التمثيلية التي يقدمونها في الأعياد الدينية . فلكي يفوز كاتب على كاتب ، كانت تتشكل لجنة من مثوقي الأدب والفن . وكان على أعضاء هذه اللجنة أن يقدموا آراءهم النقدية بتسوية للناتج التي يعلنونها . ثم طور الفلاسفة هذه الآراء إلى مناهج نقدية كان كتاب (فن الشعر) لأرسطو ذروتها .

إن استخلاص القواعد لكل فن من فنون القول هو أعظم وأجل ما قام به النقد الأدبي . وهو أمر لا يقوم به إلا عباقرة النقد الذين بلغوا من رهافة الحس ودقة المنطق ما يجعلهم يميزون بين ما هو رئيسي وعام في ذلك الفن الأدبي ، وبين ما هو عارض أو ثانوي أو خاص بذلك الأديب . وحينما توضع هذه القواعد عند جيل من النقاد ، كانت أجيال النقاد التالية تؤرخ لكل فن أدبي . ومن هنا ترافق النقد الأدبي مع التاريخ الأدبي . ولم يكن الفصل بينهما إلا

فصلاً نظرياً تقتضيه الدراسة .

وهذه القواعد لفن من الفنون ، المستخلصة من إبداع المبدعين ، كانت تتحول إلى (مدرسة أدبية) أو (مذهب أدبي) . وكان النقد يحاسبون المبدعين الجدد على أساسها . وبذلك تحول النقد من رأي يتلو النص المبدع إلى قاعدة تسبقه . وبما أن الزمن يتغير ، فقد كان يأتي مبدعون مجددون يفترون لأنفسهم قواعد فنية جديدة سرعان ما تصبح مدرسة أدبية جديدة . وهكذا نشأ ، عبر التاريخ الأدبي ، تلك المدارس والمذاهب التي نعرفها . وفي هذا التاريخ كانت تقع بين المبدعين والنقاد معارك ضارية يحفل تاريخنا الأدبي بأمثالها . فالنقاد الذين يستخلصون القواعد والأصول من الآثار الأدبية ، كانوا يحاولون هذه القواعد إلى أصول ثابتة لا يجوز الخروج عنها . ويحاولون أن يقسروا الأدباء على السير على منوالها . لكن الأدباء كانوا يتمردون عليها لأن كل أديب كان يرى في نفسه القدرة على اختراع أصوله الفنية الخاصة به . وليس مثال أبي نواس وأبي تمام بعيداً عن أذهاننا .

ويجب أن ننتبه إلى نقطة جوهرية ونحن نلخص النقد وتاريخه . وهي أن الأدب في كل مرحلة من مراحله ، كان معبراً عن الحياة الاجتماعية في تلك المرحلة . ولذلك كانت قواعد النقد المستخلصة منه مرتبطة أشد الارتباط بتلك الحياة الاجتماعية . وهذا يعني أن المدارس الأدبية لم تكن مجرد قواعد وأصول تبنى النصوص على منوالها ، بل كانت في الوقت نفسه تعبيراً عن قواعد سائدة في الحياة الاجتماعية المرافقة لذلك المذهب الأدبي .

هذا التاريخ العام للنقد ينطبق على تاريخ النقد العربي . ولأن الشعر كان فن العرب الأعظم ، فقد كان تاريخ النقد الأدبي تاريخاً للشعر أيضاً . وقد عرف نقد الشعر العربي كل تلك المراحل التي ذكرناها بدءاً من الآراء الصائبة الشاردة ، وانتهاءً بتأليف الكتب ووضع النظريات عن الشعر . وكان نقد الشعر يواكب الحياة الاجتماعية مواكبة تامة . وعندما انغلقت على العرب أبواب الإبداع الشعري خاصة والأدبي عامة منذ أواخر العصر العباسي ، انغلقت عنهم إبداعات النقد . وكما تحول الشعر في مرحلة عصور الانحطاط إلى تمسك ظاهري بأصول الفصاحة التي كانت في عصور الازدهار ، قام النقد بتحويل هذه الأصول إلى لعبة تزيينية . وحينما عادت إلى العرب روح الإبداع الشعري منذ عصر النهضة الحديث عاد النقد إلى أصول البلاغة العربية القديمة من ناحية ، وأخذوا يتأثرون بروح الإبداع الشعري الأوروبي من ناحية

ثانية . فعادوا إلى ما تركه أسلافهم من كتب نقدية ، واطلعوا على النقد الأوروبي . وكان نتيجة ذلك كله ما يشكل تيارات نقد الشعر المعاصرة خاصة بعدما صار الشعر الحديث سمة العصر . فعلى الرغم من أن هذا الشعر تستند رؤاه إلى التجديد في الشعر الأوروبي المعاصر كما يستند إلى المذاهب النقدية لهذا الشعر ، كان النقاد العرب يستندون في الوقت نفسه إلى مناهج نقد الشعر القديمة . وكانوا - في الأعم الأغلب - يُحسنون الموازنة بين ما ورثوه عن الأسلاف وبين ما يتقوه من أوروبا .

ولا يظنن أحد أن هذه الموازنة كانت سهلة أو موطأة الأكناف ، بل العكس هو الصحيح . ونحن نعلم أن نقد الشعر ، منذ بداية القرن العشرين ، استند في الدرجة الأولى إلى النقد الأوروبي . فقد ترجمه المترجمون . ثم استدرجه النقاد العرب في مناهج خاصة بهم . وقايسوا على أساس هذه المناهج شعرنا العربي وغيره من فنون القول . ولعل أقرب الأمثلة إلى ذلك ما فعله طه حسين وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وأحمد أمين وميخائيل نعيمة وأحمد الشايب وغيرهم من النقاد .

ورغم سيطرة مناهج النقد الأوروبي في نقد الشعر ، فإن مناهج العرب القدماء كانت حاضرة دائما . وكان لا بد لهذه المناهج أن تحضر لأنها متعلقة بمفاهيم الفصاحة والبلاغة المنبثقة عن طبيعة تركيب اللغة العربية وعن قواعدها النحوية . وهكذا تحققت الموازنة بين السلفي القديم الموروث وبين الجديد المجلوب . وسبب هذا التوازن يعود إلى عظمة الشعر العربي وإلى تاريخه الطويل وتراثه العريق أكثر مما يعود إلى قوة النقد واستواء آرائهم . ذلك أن المادة الإبداعية لا بد أن تفرض وجودها خاصة إذا كان هذا الوجود ضخماً قوياً عريقاً كالشعر العربي .

بعد هذا التمهيد نسأل : كيف كان النقد المسرحي العربي ، وكيف كانت علاقته بالمسرح العربي ؟

إن نظرة مستأنية إلى المسرح العربي ونقده تجعلنا نقسمه إلى مرحلتين: الأولى تمتد منذ نشأته في منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين . والثانية تمتد منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم . وسبب هذا التقسيم يعود إلى أن المسرح العربي ونقده سارا في المرحلة الأولى على نهج معين في علاقتهما بالمسرح الأجنبي وبالحياة الاجتماعية والثقافية العربية . ثم انعطفا في المرحلة الثانية إلى نهج جديد يتعلق أيضاً بالحياة الاجتماعية

والثقافية العربية . وسوف نفصل القول في كل من المرحلتين .

المرحلة الأولى

عندما نشأ المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر ، واجه الناس فناً جديداً ليس له سابقة في تاريخهم الأدبي والفني الطويل . فهم يعرفون الأدب (كلاماً) يصلح بعض الشعر فيه مادة للغناء . ومع أنهم كانوا (يقلدون) بالتشخيص والتمثيل بعض مظاهر الحياة في سيراتهم واحتفالاتهم ، فقد كان ذلك أقرب إلى الأضاحيك التي تُروى في مجالس السمر أو في بعض طقوس التعبد والتزهد . ولم يعرفوا هذا الفن المؤلف من (أدب قصصي حوارى) يجري على ألسنة أشخاص يقلدون أشخاصاً آخرين . ويضاف إلى هذا أن هذا الفن يجري في أماكن مخصصة لا يجوز ولا يصح تقديمه في غيرها . وهو مزين أيضاً بغناء وموسيقى . ولأن النقد لا بد أن يتلو الإبداع ، فقد كان لا بد من تقييم هذا الفن الجديد . ولأن نقاد الأدب والموسيقى لم يكونوا يعرفون شيئاً عن أصول هذا الفن الجديد وقواعده لتمييز غثه من ثمينه ، فقد انبرى المسرحيون أنفسهم للحديث عنه فكانوا أول (النقاد المسرحيين) . وكانت مهمة النقد عندهم (التعريف على المسرح والإقناع به والتوصيف له) . من هنا نفهم لماذا تقدم كل واحد من رواد المسرح العربي الثلاثة ، مارون نقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع ، إلى الجمهور بخطبة يشرح فيها هذا الفن الجديد ويبين مدى أهميته .

وكان مارون نقاش مبتدع المسرح العربي أول ناقد مسرحي . وهو يقول في خطبته التي ألقاها في بيته عند تقديم أول رواية له (وإذا كانت هذه المراسح تقسم إلى كوميديا ثم إلى مرتبتين . كلتاهما تقر فيهما العين . إحداهما يسمونها بـروزة - وبروزة مصطلح إيطالي يعني المسرحية النثرية - . وتقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وتراجيديا . ويبرزونها بسيطاً بغير أشعار . وغير ملحنة على الآلات والأوتار . وثانيهما تسمى عندهم أوبرة . وتقسم نظير تلك إلى عبوسة ومحنة ومزهرة ⁽¹⁾ . وكما يفصل مارون نقاش في الحديث عن أنواع المسرح يبين في الخطبة ذاتها دور المسرح فيقول (لأنه بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر . فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب

(1) - (نظرية المسرح) في قسمين . تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب . إصدار وزارة الثقافة السورية عام 1994 . ص 418 من القسم الأول .

الناس منها التأديب ورشقيهم رضاب النصايح والتمدن والتهديب ، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة ويغتمون معاني رجيحة . إذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم ووزن محكم) .

ويقدم لنا نقاش شقيق مارون تعريفاً للمسرح حين يقول (اعلم كما أن الرواية تنقسم إلى جملة فصول ، هكذا أيضاً كل فصل ينقسم إلى جملة أجزاء . فالفصل هو حد يفصل الرواية ويقسمها عدة أقسام من واحد إلى خمسة . وإن وجد أكثر فيكون نادراً لا يُعوّل عليه . وأما الروايات المحزنة ما نظرت منها لا أقل ولا أكثر من خمسة فصول . وفي نهاية كل فصل يصير تنزيل الستار الحاجب بين محل التشخيص وبين حاضري الرواية)⁽¹⁾ . ويتابع النقاش هذا البحث عن المسرح حتى يستوفيه .

وانبرى أبو خليل القباني لتبيان قيمة هذا الفن الجديد . فكان يقول (التمثيل جلاء البصائر ومرآة الغابر . ظاهره ترجمة أحوال وسير . وباطنه مواعظ وعبر) . ويستوفي تبيان فضائل المسرح الذي نقلنا طرفاً منه في موضع آخر من هذا الكتاب .

ويتقدم يعقوب صنوع إلى متفرجه ليلة عرض أول مسرحية له بخطبة عرف فيها المسرح وشرح أهدافه من إقامته ، مهتداً السبيل لهذا الفن إلى قلوب متفرجه وعقولهم . وهو ، فوق هذا ، يؤرخ في مذكراته لنشأة هذا الفن على يديه في مصر متحدداً عن أنواع المسرح وكيف تعرف إليها وكيف نقلها إلى مصر .⁽²⁾

ولا شك أن الرواد الأوائل ابتدعوا المسرح العربي عن المسرح الأوروبي . وقد نقلوه بالمشاهدة الفعلية لبعض العروض المسرحية والأوبرالية . وأتيح لهم الاطلاع على قلة من النصوص المسرحية الأجنبية دون الرجوع إلى كتب النقد المسرحي . واستطاعوا - بثاقب بصرهم - أن ينقلوا الهيكل الأساسي للعمل المسرحي وهو النص الحوارية الذي يشخصه أناس على مكان يسمى المنصة . لكنهم ، وهم ينقلون أصول وقواعد العمل المسرحي ، كانوا يحاولون تقريب هذا الفن الغريب من الذوق العربي المعاصر لهم بحيث يخرج ، كما يقول مارون نقاش ، ذهباً أفرنجياً مسبوكة عربياً . فأدخلوا الغناء في المسرحيات التي لا يليق بها الغناء . واستمدوا موضوعاتهم من التاريخ

(1) - المصدر السابق ص 433 .

(2) - نجد مذكرات يعقوب صنوع في المصدر السابق ص 369 من القسم الأول .

العربي. وبسطوا حبكة النص المسرحي ، وملأوه بالسجع الذي كان سمة الجمال في التأليف الأدبي يومذاك .

إن محاولة وضع أصول المسرح الأجنبي في بوتقة الذوق العربي هي أجل وأخطر مهمة قام بها الرواد الأوائل ومن تلاهم من المسرحيين العرب . وسوف تكون المهمة الأجل والأخطر للمسرحيين العرب حتى اليوم . وهي النقطة التي ستدور حولها المعارك النقدية بين المسرحيين وبين النقاد طوال القرن العشرين .

لكن المسرح العربي حينما ولد ونشأ وترعرع ، كان المجتمع العربي ينقسم حوله قسمين . قسم مؤيد مشجع لأنه يرى فيه وجهاً حضارياً تحتاجه الأمة العربية في نهضتها الجديدة . وقسم معارض مثبط لأنه يرى فيه وجهاً من وجوه الفسق والفجور . وقد شعر المثقفون المنتورون بالخطر المحدق بهذا الفن من المعارضين له . فانبروا للدفاع عنه . وهكذا كان النقد المسرحي في أواخر القرن التاسع عشر وأول العشرين ينصب في نقطة أساسية هي تبيان فن التمثيل وأهمية المسرح في حياة الشعوب . ويلخص الدكتور سمير عوض هذه الحالة في تقديمه للجزء الثاني من مجموعة كتب (المسرح المصري) بقوله (وإعلاء لشأن المسرح كان الكتاب والمحرمون يشيدون بأهمية التمثيل في حياة الدول ذات الحضارات العريقة قديماً وحديثاً ، ولأنه مظهر من مظاهر التمدن ورفي الدول وتحضرها)⁽¹⁾ . فالشيخ علي مبارك يكتب مقالاً إضافياً عن (التياترات) في عام 1882 فيقول (فقال الشيخ : لولا ما ذكرت من كمال انتظام التياتر وحسن أحواله وأنه من مواضع التربية العمومية وتهذيب الأخلاق ، لخطر في البال أن ما يحصل به من التقليد والتمثيل والألعاب المتنوعة من قبيل ما يكون في بلادنا من ألعاب الطائفة المعروفة " أولاد رابية " ، وما يكون فيه من الأغاني والألحان أيضاً من قبيل ما يكون عندنا من غناء المغنين والمغنيات . وعلى الجملة فليس التياتر عندنا من قبيل ما ذكرت من ألعاب أولاد رابية ونحوها ، بل هو كما ذكرناه عبارة عن أمثال علمية على حسب الحوادث التاريخية والتقلبات الدهرية . وهو بهذه الكيفية مما يساعد على تقدم الأمة وتمدينها ، ويوسع دائرة فخرها وثروتها . وفوائده كبيرة ومزاياه كثيرة)⁽²⁾ . ومحمد كرد علي يتحدث في جريدة " المقتبس " عام 1906 في مقالة له بعنوان

(1) - (المسرح المصري 1891 - 1895) الجزء الثاني - تقديم وتحليل سمير عوض ص 13 .

(2) - المصدر السابق ص 49 - القسم الأول .

"التمثيل في الإسلام" عن أهمية المسرح وعن دوره في بلاد الغرب وعن وجوده القديم في اليابان وعن دخوله إلى بلاد الشام وانتقاله إلى مصر⁽¹⁾.

واستمر المسرحيون - والمؤلفون منهم على الخصوص - في الدفاع عن المسرح وفي شرح أصوله وقواعده وأهدافه . والمثال على ذلك أن المؤلف المسرحي المصري "عثمان صبري" نشر في عام 1922 مجموعة رواياته ووضع لها مقدمة طويلة بعنوان "مبحث في فن التمثيل" يشرح فيها مبادئ هذا الفن ويذكر وسائل تطويره (بإيجاد تيار فكري تمثيلي ، وغرس حب التمثيل في النفوس وتعويد الجمهور على أنواعه الراقية)⁽²⁾ . ومثل ذلك يفعل سعيد نقى الدين . فهو يكتب مقدمة لمسرحيته (نخب العدو) التي نشرها في بيروت عام 1946 .

ويصعب إيراد جميع النصوص التي انصبت في هذه النقطة من تبيان أهمية المسرح وتقديم المعلومات عنه . ونكتفي بذكر بعض من ساهموا في ذلك . فمنهم في القرن التاسع عشر حفني ناصف وعبد الله النديم وسليم الخوري . ومنهم حتى منتصف القرن العشرين محمد المويلحي ولويس شيخو ومحمد تيمور وعباس محمود العقاد وإبراهيم المازني وتوفيق الحكيم وزكي طليمات وكثيرون .

وقد قامت الصحافة بدورها الجليل في دعم المسرح وتأيينه . فكان صدرها مفتوحاً للمقالات التي تدافع عن المسرح . وتضمنت الصحافة في هذا المجال عدة أنواع من الحديث عن المسرح . فهي تنشر أخبار الأجواق المسرحية بما يرغب المتفرجين بمشاهدتها . من ذلك ما نشرته جريدة "الأهرام" عام 1884 عن قدوم أبي خليل القباني إلى مصر . فهي تقول (قدم إلى ثغرنا من القطر السوري جوق من الممثلين للروايات العربية يدير أعماله حضرة الفاضل الشيخ أبي خليل القباني الدمشقي الكاتب المشهور والشاعر المفلح . وقد انتمز للعمل قوة الدانوب المعروفة بقوة سليمان بك رحمي في جوار شادر البطيخ القديم . والجوق مؤلف من مهرة المتقنين في ضروب التمثيل وأساليبه . وبينهم زمرة من المنشدين والمطربين تروق لسماعهم الآذان وتشرح الصدور . فنحسب أبناء الجنس العربي على أن يتقدموا إلى عضد المشروع بما تعودوا من

(1) - المصدر السابق ص 143 - القسم الأول .

(2) - المصدر السابق ص 451 - القسم الثاني .

الغيرة⁽¹⁾. ومثال ذلك أيضاً ما نشرته " الأهرام " أيضاً عن سفر الشيخ سلامة حجازي إلى سورية عام 1909 إذ تقول (مساء اليوم يسافر حضرة الممثل البار والمطرب المتفنن الشيخ سلامة حجازي مع جوقه إلى ربوع الشام بناء على طلب أهل الأدب ومحبي الفن في هاتيك البلاد)⁽²⁾. ومثال ذلك أيضاً ما نشرته جريدة " الأيام " الدمشقية عام 1932 عن نادي الفنون الجميلة إذ تقول (وفي النادي شعبة التمثيل الأدبي العربي تحت إدارة الأستاذ توفيق العطري . ولنا بالتمثيل حياة اجتماعية من عظات بالغات ودروس قيمة . فأكرم بهذا النادي يبعث في البلاد روحاً طيبة) .

إن دور الصحافة في مجال الدعاية للمسرح والحض عليه أكبر مما يخطر ببالنا ويبلغ حد الطرافة . (فقد بلغ من اهتمام الصحافة والمحررين بمكانة المسرح أنهم كانوا يحتنون في أخبارهم ومقالاتهم المنشورة الجمهور على مشاهدة العروض المسرحية وتشجيع الفرق حتى يتسنى النهوض بهذا الفن الجميل . وكان هؤلاء يوجهون اللوم للجمهور حين يتقاعس عن ارتياد الحفلات المسرحية . ولم تكن الصحف تكف عن مطالبة الحكومة بمد يد العون للفرق المحلية أسوة بما تقدمه من حوافز مادية للفرق الأوروبية الزائرة ، منوهة بما للمسرح من مزايا وفضائل أهمها أنه يسمو بالنفوس ويهذب الأخلاق وينشر الآداب . وكان النقد الفني محدوداً للغاية انطباعياً في أغلب الأحيان . يصور جمال المناظر المدهشة وينقل للقارئ مقدرة الممثل على التعبير النفسي وعن الشخصية التي يؤديها ومدى انفعاله بالدور)⁽³⁾.

وقامت الصحافة أيضاً بنشر المقالات عن المسرح والتمثيل والتأليف المسرحي . وكانت هذه المقالات تحاول أن تقدم وصفاً للواقع المسرحي العربي من ناحية ، وتبدي المسرحيين إلى سبل تطوير المسرح من ناحية ثانية . من ذلك ما كتبه محمد حسين هيكل عن التأليف المسرحي عام 1933 . وما كتبه طه حسين عن لغة المسرح عام 1934 .

وقامت الصحافة أيضاً بنشر مقالات نقدية عن العروض المسرحية . وكان النقاد يحتكمون إلى أنواقهم فيما يصدر عنه من أحكام . ولم تكن أحكامهم هذه تزيد عن آراء متفرقة . وأكثر ثقافتهم في أصول النقد مستمدة من

(1) - (المسرحية في الأدب العربي الحديث) تأليف الدكتور محمد يوسف نجم ص 115 .

(2) - المصدر السابق ص 139 .

(3) - (المسرح المصري) الجزء الثاني ص 13 .

مشاهداتهم للعروض المسرحية أكثر مما هي مستمدة من دراسة منهجية لفن المسرح وفن النقد . من ذلك ما كتبه جريدة " الأهرام " القاهرية عن عرض مسرحية " هارون الرشيد " لمارون نقاش التي قدمها في القاهرة ابن أخيه سليم النقاش . فهي تقول (لقد شخص النياترو العربي في يوم السبت الماضي - 23 كانون الأول 1876 - رواية هارون الرشيد مراجعة . فأنت متقنة غاية الإتقان، ومحكمة من الشخصين عموماً)⁽¹⁾ . ويكتب سليم عنحوري في مجلة " الشفاء " عام 1906 عن مسرحيات أسكندر فرح في القاهرة (فرأينا من براعة الممثلين وإجادتهم في حسن التحدي ما حدا بنا إلى الجزم بأن هذا الفن قد انتقل عندنا من طور طفوليته إلى دور الحداثة فالصبوة فالشباب بسرعة لم تكن في الحساب)⁽²⁾ .

إن هذه التعليقات وأمثالها تكثر في الصحف والمجلات الصادرة حتى منتصف القرن العشرين . وقد تناولت أعمال المسرحيين كبيرهم وصغيرهم . ويبدو أن هذا النقد لم يكن يلاقي صدى طيباً عند المسرحيين . ولدينا شاهدان فريدان عن آراء المسرحيين في النقد في تلك المرحلة .

أولهما ما أورده الشاعر والمسرحي رضا صافي في كتابه (على جناح الذكرى) حين قدم في حمص مسرحيته (فظائع المنجمين) عام 1931 . فقد كتب عن المسرحية اثنان (هما الأخ الغالي المرحوم الأستاذ قنري العمر والصادق الزميل المرحوم الأستاذ سليم أنبوبا . فأما الأول فيكتب في مجلة " البحث " كلمة قيمة عنوانها " معرفة النفس باب النجاح " يختمها بمجاملة جد سخية لأخيه كاتب الرواية . وأما الثاني فيكتب في جريدة " صدى سوريا " مقالاً مسيئاً ينقد فيه الرواية نصاً وتمثيلاً فيصيب ويخطئ . ولكنه يتجنى على صديقه إذ يزن روايته المحلية البسيطة بميزان الرواية العالمية " فاوست " لشاعر ألمانيا العظيم غوته . ولعل هذا ما أوقعه ببعض الأخطاء . ومن هذه المناسبة ، وأخرى شبيهة بها كان صاحبنا عرّفنا من قبل ، استقر في نفسه أن لا يطمئن إلى كلمة نقد يسمعيها أو يقرؤها حتى يعرف الصلة الشخصية بين الناقد والمنقود)⁽³⁾ . ويدعم رضا صافي رأيه في رفض النقد بحادثة شاهدها .

(1) - المصدر السابق ص 99 .

(2) - المصدر السابق ص 130 . ويتصد الكاتب بحسن التحدي إحياء تمثيل الصراع المسرحي .

(3) - (على جناح الذكرى) في أربعة أجزاء . إصدار وزارة الثقافة السورية - دمشق عام 1986 . ص 33 . والكاتب يستخدم ضمير الغائب تعبيراً عن نفسه .

فقد كان مرة يزور المرحوم نجيب الريس في جريدته " القبس " . (وكان أمامه على المكتب كتاب عنوانه " المآسي " . ويدعو أحد محرري الجريدة ويدفع إليه الكتاب ليقرأه ويكتب عنه كلمة تنشر في الجريدة . فيسأله المحرر: حنطة أم شعير ؟ فيجيبه نجيب : بل حنطة مغربلة مُصَوَّلة . فالرجل صديقنا وأخونا وهو بحاجة إلى المؤازرة والمساندة . وأراجع نجيباً في رأيه هذا فيبرره بأن جريدته سياسية وليست أدبية . وللسياسة نهجها الخاص في هذه الأمور) . وينوي رضا صافي بعد هذه الحادثة ألا يهتم بالنقد الذي يكتب حول مسرحياته أو مسرحيات غيره . وكثيراً ما سمعت من المسرحيين العاملين في هذه المرحلة مثل هذا الرأي المتألم من النقد .

والشاهد الثاني ما كتبه سعيد تقي الدين عام 1946 في مقدمته لمسرحيته (نخب العدو) . فهو يرد تأخر الدراما العربية إلى أسباب منها تأخر النقد . ثم يتحدث بمرارة وسخرية إذ يقول (أما طوفان النقد في سوريا ولبنان فراجع إلى أسباب عدة أترك منها ما هو شائع ومعروف ، وأذكر ما أعتقد أنه على القراء جديد . فالنقد يوهم صاحبه ، ولو ضمناً ، بالتفوق على المنقود . أنا أنقذك إذن أنا أفضل منك . ومادام حب التمسود غريزة إنسانية فلا عجب إذا نقّس داء النقد . كذلك ليس من إنتاج مهما عظم إلا وفيه نواح ضعيفة يسهل اكتشافها فتسري نشوة الظفر في عروق الناقد مكتشفها . كذلك التطرف يولد التطرف . القياصرة خلقوا البلاشفة . والمديح بلا وزن سبب النقد الأعمى⁽¹⁾ .

إن اعتماد النقد على الذوق الارتجالي حتى منتصف القرن العشرين يعود إلى قلة الثقافة المسرحية في الوطن العربي . وكل بضاعة النقاد المسرحية بعض مقالات مترجمة عن المسرح وبعض مسرحيات قليلة مترجمة وتذوق لفن المسرح وإدراك لدوره الاجتماعي والثقافي .

لكن هذا الواقع يؤكد لنا أمراً هاماً في تاريخ المسرح العربي وفي تاريخ نقده . وهو أن النقد استمد قواعده وأصوله من الأعمال الإبداعية العربية أكثر مما استمدّها من قواعد المسرح الأجنبي . فإذا أضفنا إلى ذلك أن المسرحيين المبدعين كانوا يتقدمون إلى جمهورهم وقرائهم بشرح نظرية المسرح عندهم كما فيمونها ومارسوها ، تأكد لدينا أن النقد المسرحي العربي "اعتمد على نفسه في أصول نقده" . ولأن المسرح العربي لم يكن قد تشكل له تاريخه وأعماله ، وكان أقرب إلى التجريب منه إلى ابتداع الأصول المتوارثة

(1) - (نظرية المسرح) ص 531 - القسم الثاني .

والقواعد المعروفة ، فقد كانت موازين النقد المسرحي مضطربة من ناحية ، وتعتمد على أحكام عمومية مثل (أجاد فلان في التمثيل) و (قصر فلان في الإخراج) من ناحية ثانية . وبذلك ظلت الحركة النقدية متخلفة عن حركة المسرح . وليس للنقد من فضل في هذه المرحلة الأولى إلا التأريخ للأعمال المسرحية ونقل شيء من الثقافة المسرحية ووضع الأسس الأولى للتحليل النقدي للأعمال المسرحية المكتوبة والمعروضة . وليست هذه الأمور قليلة الأهمية في تاريخ النقد المسرحي . بل إنها أمور جليلة . فبالتأريخ عرفنا ما جرى . وحفظت لنا أسماء كثير من المسرحيات وأسماء ممثليها ومخرجيها . وبالمقالات المكتوبة عن فن المسرح بدأنا نتعرف على الثقافة المسرحية التي سوف تتسع فيما بعد . وكان نقد الأعمال المسرحية بداية لخلق حركة نقدية مهمما بدا من ضعف هذا النقد وتخلخله . ولدينا شاهد عظيم على صحة ما أوردناه من دور النقد في هذه المرحلة . وهو مجموعة الكتب التي أصدرتها مؤخراً وزارة الثقافة المصرية - المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية - تحت عنوان (المسرح المصري) منذ عام 1891 . فهي تعتمد على الكتابات المتفرقة في الصحف والمجلات من أخبار وإعلانات وكتابات نقدية .

وإذا كان المسرح أولاً وآخرأ نصاً مسرحياً يؤديه فريق عمل مسرحي ، فقد كان المسرح العربي طوال القرن الأول من حياته يتطور ويواكب الحياة ويتعلم جيل جديداً فيه من جيل قديم . وإذا كان العمل المسرحي ينطوي مع أصحابه الذين أدؤوه على خشبة المسرح ، فإن النص المسرحي يبقى . ومن المؤكد أن النص المسرحي هو الذي يفرض تطور المسرح .

ولو راجعنا النصوص المسرحية التي كتبت بين بداية نشأة المسرح العربي وبين منتصف القرن العشرين ، لوجدنا أن هذه النصوص كانت تستكمل أدواتها الفنية مقتربة من مفهوم الدراما الأوروبية بسرعة كبيرة . فمُنذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى منتصف القرن العشرين ، نجد نصوصاً مسرحية تقارب فن الدراما بقوة . وتم ذلك على يد توفيق الحكيم وعلي أحمد علي باكتير ومحمود تيمور وأقرانهم في مصر ، وعلي يد مراد السباعي وعبد الوهاب أبو السعود وأقرانهم في سورية . ومع أن المسرح في بقية الأقطار العربية نشأ متأخراً عن نشأته في مصر وسورية ، فإن كتابها المسرحيين سرعان ما لحقوا بأقرانهم في هذين القطرين . ومن خلال تطور النص المسرحي نحو الاكتمال ، كان فن التمثيل والإخراج يسعى نحو الاكتمال . فبازدياد قوة الحكمة وبراعة

بناء الشخصيات وتطور لغة المسرح ، كان الكاتب المسرحي يتقن فن الدراما وكان الممثل يتقن فن أداء الدراما . وقد حاول النقاد مسايرة هذا التطور . لكن ثقافتهم المسرحية القليلة جعلتهم عاجزين عن مواكبة تطور المسرح . فظل نقدهم - كما قلنا - أقرب إلى التعليقات الذوقية منه إلى النقد المعتمد على أصول وقواعد . ولذلك لم يحظ المؤلفون المسرحيون بالنقد العلمي الصارم إلا في النصف الثاني من القرن العشرين حين عاد النقاد إلى تاريخ المسرح العربي وتقييم ما أنجز فيه .

المرحلة الثانية

منذ نهاية الحرب العالمية الثانية بدأت الثقافة المسرحية عند المسرحيين وعند النقاد تتغير تغيراً جذرياً . فقد بدأت المطابع تقذف إلى القارئ العربي أكثر التراث المسرحي الأجنبي إبداعاً ونقداً . ولا يعني هذا الكلام أن رجال المسرح في المرحلة الأولى لم يطلعوا على المسرح الأجنبي . فقد ثبت بالدليل القاطع أن المسرحيين منذ أيام خليل القباني عرفوا شكسبير وموليير وراسين وكورني وشيللر ونصوصاً قليلة أخرى لغير هؤلاء . وقد قام القباني نفسه بإخراج إحدى مسرحيات كورني . لكن هذا الاطلاع على نصوص المسرح الأجنبي اتخذت شكلاً غريباً . فهم لم يعرفوا هذه النصوص على ما هي عليه . ولم يطلعوا عليها مباشرة بأنفسهم . بل كانوا ينقلون نسخاً مترجمة ومعدة عنها . فقد جرت عادة بعض المترجمين - وكان المترجمون قلة - أن يقوموا بحذف ما يرونه غير مناسب لطبيعة العرض المسرحي العربي . وكانوا يخضعون أسلوب الترجمة لأسلوب البلاغة الذي كان سائداً في نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين . وهو الأسلوب المسجوع الذي لم يتحرر منه الكتاب العرب إلا بعد الحرب العالمية الأولى . وكان افتناص السجع يقتضي تغييراً في المعاني وترتيب الحوار . فيزيد ذلك من تغيير النص الأصلي وتشويبه . وكان المسرحيون - وأكثرهم ذوو ثقافة عامة محدودة - يلقفون هذه المترجمات المعدلة المغيرة ويجرون عليها تعديلاتهم الخاصة بهم . ثم يلقف النصوص نفسها التي أجرى عليها المسرحيون تعديلاتهم جيل جديد من المسرحيين ويجرون عليها تعديلات جديدة برونيا مناسبة لهم . وإن كتاب محمد يوسف نجم (المسرحية في الأدب العربي الحديث) مليء بالإشارات الواضحة إلى ما كان يجريه المترجمون من تغييرات وتشويبات . فهو يقول عن " ماكبث " التي

ترجمها عبد الملك إبراهيم واسكندر جريس عام 1900 (وإذا ذهبنا نحاسب المترجمين على مقتضيات هذه الفكرة السامية التي دفعتنا إلى الترجمة ، وجدنا أنهما شوها هذا الأثر النفيس وعبنا به كل العبث حتى خرج من بين أيديهما وكأنه لا يمت إلى الأصل بصلة تذكر) . ص 233 . ويقول أيضاً عن ترجمة خليل مطران لمسرحية " عطيل " عام 1912 (ولعل الخطأ البارز في هذه الترجمة هو تصرف المترجم بالحذف والاختصار في بعض المواضع واستغناؤه عن سطور كثيرة بل مشاهد تامة وهو يعلم أن المؤلف لم يأت بها خشواً أو ترثرة بل وضعها لأغراض أدبية معينة تدخل في صميم رسم الشخصية أو بناء الفعل أو لحيلة فنية يفرضها تطور المسرحية أو نوع المسرح أو استعداد الممثلين) . ص 246 .

ولم يكتف المسرحيون بأخذ المسرحيات المترجمة على هذا النمط ، بل كانوا يقومون بتمصيرها أو تشويمها . وكانت هذه النصوص المشوهة المترجمة أو المعربة تنتقل من يد إلى يد في مصر وبلاد الشام . فقد نقل عبد الوهاب أبو السعود المسرحيات الأجنبية التي قدمها جورج أبيض في القاهرة وقدمها في دمشق . وأخذها عنه عدد من المسرحيين في دمشق وحمص وغيرها من المدن السورية . وتناقل المسرحيون السوريون عدداً كبيراً من مسرحيات مولير . فكانت المسرحية الواحدة تقدم في دمشق وحمص وحلب جيلاً بعد جيل وبكثير من التغيير يقوم به كل واحد منهم مع أنها كانت مترجمة بشكل غير دقيق . والمسرحيات الأجنبية التي قدمتها الفرق المصرية في بعض الدول العربية كانت تستقر في هذه الدول ويقوم مسرحيوها بتمثيلها بعد تعديلها وتغييرها . ويقوم مترجموها بالترجمة على منوالها .

إن ما سبق يعني أن معرفة المسرحيين العرب بأصول التأليف المسرحي الأجنبي - ومسرحنا منقول عنه - كانت مشوهة منقوصة . ولم يكونوا يعرفون أصول الدراما على حقيقتها . وإذا كانوا يعرفون بعض المسرحيات الأجنبية على الشكل الذي سبق الحديث عنه ، فقد كانوا يجهلون الكثير عن أصول النقد المسرحي . فهم لم يترجموا كتب النقد المسرحي ما عدا أبحاثاً قليلة ترجمها قلة من المترجمين . وكان بعض المتقنين يطلعون على كتب النقد الأجنبي ثم يقومون باقتباسه في أبحاث يكتبونها عن المسرح .

أما علاقتهم بمناهج التمثيل الأجنبية فقد كانت منقطعة تمام الانقطاع . وكل ما أتيح لهم من اطلاع على هذه المناهج هو مشاهدة بعض منهم لعدد قليل

من العروض المسرحية الأجنبية أثناء زيارتها للبلاد العربية . وإذا كان جورج أبيض قد تلقى فن التمثيل على يد ممثل فرنسي قبل الحرب العالمية الأولى ، فإن زمناً طويلاً سيمضي قبل أن يتاح لغيره مثل هذا التلقي . وكل ما تلقاه المسرحيون السوريون مثلاً من تعلم على يد الأجانب هو ما أخذه عبد الوهاب أبو السعود عن جورج أبيض حينما أقام في مصر عاماً وبعض عام وتعرف على الممثل الكبير . وكان الممثلون السوريون والعرب عموماً يتعلمون فن التمثيل بشكل أساسي على يد الفرق المسرحية المصرية التي كانت تزور سورية وغيرها من الأقطار العربية منذ بداية القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية . وكان التمثيل عند هذه الفرق يتراوح بين الهزل الرخيص وبين الجدية المفرطة المغرقة في استدرار الدموع . ولأن الجميع لم يتعلموا أصول التمثيل الأجنبسي فقد كانت أساليبهم في التمثيل والإخراج نابعة من إحساسهم بالمسرح وبدوره الاجتماعي وعلاقته بالجمهور أكثر مما كانت نابعة من تعلم مناهج التمثيل .

أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد تغير الحال تغيراً جذرياً .

لقد أخذ المسرحيون يطلعون على المسرحيات الأجنبية كما هي عليه بعد ترجمتها ترجمة دقيقة بأسلوب عادي يقصد إلى نقل المعنى دون تشويه أو تغيير . ولم يقف المترجمون عند مشاهير المؤلفين من أمثال شكسبير وموليير ، بل قاموا بترجمة أكثر التراث المسرحي . ولم يمض على نهاية الحرب العالمية الثانية أربعون عاماً حتى كان القسم الأعظم من التراث المسرحي الأجنبسي قد تَرجم إلى العربية . وقد قامت المؤسسات الرسمية ودور النشر في عدد من الأقطار العربية بمهمة ترجمة هذا التراث على شكل سلاسل مسرحية شيرة كما فعلت وزارات الثقافة المصرية والسورية والكويتية . والنقطة النامة في هذه السلاسل المترجمة أن كل مسرحية منيها توضع لها مقدمة واسعة تتحدث عن الكاتب وعصره والمدرسة الأدبية التي ينتمي إليها . ولم تقف الترجمات عند التراث المسرحي القديم ، بل واكبت أحدث المسرحيات الأجنبية . وامتدت الترجمات إلى المسرحيات الممتدة على اتساع العالم من أمريكا إلى أوروبا إلى آسيا . فأتيج للكاتب العربي ، بهذا الشكل ، أن يطلع على التيارات المسرحية الصغيرة والكبيرة منها في شتى أنحاء المعمورة . وبسبب ازدياد وسائل الاتصال في العالم عبر التلفزيون والسينما ، صار بإمكان المسرحي العربي أن يشاهد كثيراً من العروض المسرحية المعدة للمسرح أو للسينما أو للتلفزيون .

وبسبب هذا التوسع في الترجمات صارت الثقافة المسرحية جزءاً من الحياة الفكرية العربية كما صار العرض المسرحي جزءاً من الحياة الاجتماعية العربية . فالمتفرج في المرحلة الأولى كان يكتفي بمشاهدة العروض المسرحية دون أن يهتم بالثقافة المسرحية . ولم يكن تاريخ المسرح وأصوله وقواعده وأصول نقده من دائرة اهتمام المتقف العادي بله المتفرج العادي . وكانت الثقافة الشعرية هي الطاغية على الحياة الفكرية . ودليل ذلك أن المعارك النقدية الكبرى في اليزيع الأخير من القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين كانت تدور حول الشعر والتجديد فيه . ولم ينل المسرح إلا جانب التعريف به على أضيق نطاق كما ذكرنا من قبل . أما النصف الثاني من القرن العشرين فقد صار المسرح ميدان معاركه النقدية . وبذلك صار (البحث المسرحي) يحتل مرتبة رفيعة في الحياة الفكرية تطغى على مرتبة (البحث الشعري) .

بسبب هذا الاهتمام بالثقافة المسرحية أخذت الصحافة تهتم بالمسرح . وكان ذلك انعطافاً هاماً في حياتها . فبعد أن كان المسرح ينال أقل الزوايا في الصحف والمجلات ، صار يحتل أبرز مكان فيها . وكمثال على ذلك أن مجلة (المعرفة) السورية التي تصدر عن وزارة الثقافة أخذ المسرح مكانه فيها منذ العدد الأول الذي صدر في شهر آذار من عام 1963 . ولم تلبث أن خصصت عدداً ضخماً للمسرح في عام 1964 ثم في العام الذي يليه ثم في الأعوام التي تلت . ثم بدأت تظهر المجلات المتخصصة بالمسرح كمجلة (المسرح) في مصر والعراق . ومجلة (الحياة المسرحية) في سورية . وعندما ظهرت مجلة (الموقف الأدبي) في أوائل سبعينات القرن العشرين مع تأسيس اتحاد الكتاب العرب في سورية ، كانت الأبحاث المسرحية لا تنقطع عن أعدادها . وكانت تخصص بين الحين والآخر عدداً منها للمسرح . وفي كل قطر عربي أخذت تظهر مجلات فصلية بين الحين والآخر تختص بالمسرح . وأخذت أخبار العروض المسرحية وإصدارات الكتاب المسرحيين تحظى باهتمام الصحافة في أكثر الأقطار العربية . فترى مجلات وصحف لبنان والكويت والخليج وسورية تتلقف أخبار العروض المسرحية وكتب الدراسات عن المسرح وتتحدث عنها .

أثناء ذلك أخذ المترجمون بترجمة أهم كتب النقد المسرحي القديمة والحديثة . وواكبوا الأبحاث المسرحية التي كانت تنشرها المجلات الأجنبية سواء منها التي تدور حول النظريات المسرحية أم حول العروض المسرحية .

وهكذا صار المثقف العربي يعرف تاريخ المسرح لا من خلال نصوص متفرقة، بل من خلال تاريخ منهجي لتطوره ومدارسه واتجاهاته . وصار يعرف أصول الدراما وتطورها من الكلاسيكية إلى آخر الاتجاهات المعاصرة .

ويضاف إلى هذا التوسع في الثقافة المسرحية أن الحركة المسرحية حملها المثقفون في كل أنحاء الوطن العربي . ولندكر - كمثال على ذلك - أن (ندوة الفكر والفن) التي تشكلت في سورية في نهاية خمسينات القرن العشرين كانت من طلاب الجامعة في دمشق وأسائذتهم . وعلى هذا الغرار قام النشاط المسرحي منذ بداية الستينات في سورية ومصر ولبنان . فقد حملة الجامعيون على أكتافهم . ولم يهل عقد السبعينات حتى كان المخرجون يعودون من الدراسة في البلدان الأجنبية إلى أكثر البلدان العربية . وفي أواخر عقد السبعينات أنشئ المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق . ومع أن عدداً من الأقطار العربية سبق سورية في إيفاد الطلاب لدراسة الفن المسرحي في الأقطار الأجنبية وفي إنشاء المعاهد المسرحية كمصر والعراق ، فإن انتشار الثقافة المسرحية لم يتم فيها إلا بعد الحرب العالمية الثانية على الشكل الذي ذكرناه .

في مثل هذا الجو المسرحي المثقف لم يعد التأليف المسرحي قائماً على معرفة ساذجة بدائية لفن المسرح ، بل صار يعتمد على معرفة عميقة بأصول الدراما . وصار التمثيل والإخراج علماً منهجياً يتلقاه أصحابه . وفي الوقت نفسه صار للنقد أسلحته الماضية المعتمدة على أصول النقد وقواعده . ولم يعد يكفي فيه التذوق الشخصي أو الرأي الانطباعي العابر .

لكن هذه الثقافة المنهجية التي حظي بها المسرحيون ونقادهم كانت (الورطة) الكبيرة التي وقعوا فيها ومايزالون ، والتي هي نقطة الخلاف الجوهرية بين المبدع والناقد . والتي سنحتاج إلى وقت طويل للخروج منها .

*

*

*

لنتذكر ما قلناه في البداية عن تاريخ الإبداع الأدبي بأنه يتمحور في قواعد وأصول كانت تشكل مدارس أدبية تنتمي إلى عصور معينة محددة بعدد من السنوات . وكان كل مذهب أدبي ترجماناً عن الواقع الاجتماعي الذي عايشه المبدعون . وهذا يعني أن الكتاب المسرحيين الأجانب ينتمي كل واحد منهم إلى عصر معين وإلى مذهب معين . يضاف إلى هذا أن المذاهب المسرحية الأجنبية كانت جزءاً من التراث الأدبي للأمم التي عرفت المسرح . والكاتب

المسرحي الأجنبي المعاصر يرث تاريخ أمته الأدبي كما يرث تاريخ مسرحها محبوباً مدروساً مقسماً إلى عصور ومذاهب ومدارس . وهو يعي ويعايش هذا التاريخ بوعي وتمثل لأنه تاريخه . فيكون تأثره بهذا التاريخ نابعاً من أصالته في فن المسرح . فيستطيع أن يوازن بين ما ورثه وبين ما يُدعه دون اختلاط أو اضطراب . مثله في ذلك مثل الشاعر العربي المعاصر . فهو يعرف تاريخ الشعر العربي محبوباً مدروساً مقسماً إلى عصور ومدارس ومذاهب . ويميز -بدقة متناهية - بين خصائص الشعر الجاهلي والشعر الأموي والعباسي والأندلسي . ويدرك ويعايش هذا التاريخ بوعي وتمثل لأنه تاريخه . فإذا جدد أو ثار على تاريخه الشعري كان تجديده وثورته نابعين من أصالته في فن الشعر . فيستطيع إقامة التوازن بين ما ورثه وبين ما يُدعه . ولهذا كان الشعر الحديث ابن الشعر القديم والتأثر عليه في آن واحد . وقد نشأ هذا الشعر مكتمل الأدوات الفنية قادراً على الوقوف بجدارة وشموخ إلى جانب التراث الشعري العربي الشامخ .

وحالة الممثل المسرحي الأجنبي تشبه حالة قرينه الكاتب المسرحي . فهو يعرف تاريخ العرض المسرحي لأمته . وهو ابنه ووارثه . وأصول التمثيل التي اتخذها لنفسه في العصر الحديث نتاج تطور طويل عايشها أجداده وقاموا به . وينتج عن ذلك أن الممثل الأجنبي في كل من الأمم التي عرفت المسرح له سماته وأساليبه الفنية الخاصة به ، مما يجعل العروض المسرحية الأجنبية تحمل سمات الأمم التي تنتمي إليها . ويكفي للدلالة على ذلك أن تشاهد عرضاً مسرحياً إنكليزياً أو فرنسياً أو روسياً . فسوف تدرك - دون أن تسمع الكلام - خصائص التمثيل لكل واحد من هذه العروض فتقول عنه إنه إنكليزي أو فرنسي أو روسي . ومع أن الكاتب والممثل في كل واحدة من الأمم الأجنبية يتبادلان التأثير والتأثير مع تراث الأمم الأخرى ، فإنهما يخضعان ما يتأثران به إلى خصائص أمتهم وخصائص تراثها المسرحي الخاص بها .

أما المسرحيون العرب فشأنهم مختلف عن شأن المسرحيين الأجانب اختلافاً جذرياً .

لقد اطلعوا دفعة واحدة على جميع النصوص المسرحية المنتمية إلى عصور ومراحل ومدارس . وتأثروا بها كلها دفعة واحدة . أي أن الكاتب المسرحي يتأثر دفعة واحدة بالمسرح اليوناني وبمسرح شكسبير وبمسرح الكلاسيكية الفرنسية ومسرح الواقعية وبمسرح إيسن وتشخوف دون أن يكون

منتصياً إلى أمة واحد من هؤلاء الكتاب، أو تلك المراحل . ويتأثر بتيارات القرن العشرين من السريالية إلى العبثية إلى البريختية . وقد يتأثر بتيارات مسرحية أصغر منها كمسرح الغضب أو مسرح القسوة . وقد يفتنه كاتب مجدد في أمريكا اللاتينية أو في الصين . ولأن الكاتب المسرحي العربي لا جذور له في هذا الفن تعصمه من الانبهار ، فقد تتراكم في نص واحد من نصوصه تأثيرات مختلفة متعددة متناقضة . فإذا تذكرنا أن كل واحد من الكتاب الأجانب الذي تأثر به الكاتب المسرحي العربي ينتمي إلى مدرسة أدبية تختلف في كثير أو قليل عن الكاتب الآخر ، أدركنا مدى الاختلاطات التي كانت تتم عند كل واحد من كتاب المسرح العربي . وتلك هي الورطة التي وجد الكاتب المسرحي العربي نفسه فيها .

وكانت (ورطة) الممثل العربي شبيهة بورطة الكاتب أو أشد خطراً . فهو يتلقى أصول التمثيل في الجامعات الأجنبية أو عن المخرج الذي تلقى هذه الأصول في تلك الجامعات . وهذه الأصول التي تلقاها تتبع من تراث الأمة التي تلقى العلم في جامعاتها ومن تاريخ العرض المسرحي فيها . ولأن الممثل العربي لا جذور له في هذا الفن ، فقد نقل هذه الأصول مجردة عن تاريخها وعن تاريخ الأمة التي تلقى العلم بين ظهرانيها . فكانت هذه الأصول معلقة في الهواء . وكانت أقرب إلى التقليد الأعمى الذي ينقل الشكل الظاهري الأجوف دون العمق الإنساني والجذر التاريخي . ودليل ذلك أن أكثر العروض المسرحية العربية التي يقدمها الدارسون لفن التمثيل لا تستطيع القول عنها إنها عربية إلا إذا سمعت الكلام فيها . فإذا لم تسمع الكلام ضاعت هويتها . وأعتقد أن العروض المسرحية المقدمة اليوم على امتداد الوطن العربي تؤكد هذه الظاهرة .

ولعل ما جرى في المرحلة الأولى من تاريخ المسرح العربي يؤكد أيضاً هذه النقطة . فالممثلون في تلك المرحلة لم يطلعوا على أصول التمثيل والإخراج الأجنبية إلا على نطاق ضيق . فكانوا يخترعون وسائلهم . ومع أن هذه الوسائل كانت بدائية تتسم بالجهل بأصول فن التمثيل . فقد كانت نابعة من بيئتهم ومن ظروف مجتمعهم ومن تأثرهم بالجمهور المتلقي لفنهم . فكانهم - رغم جهلهم وبدائيتهم - كانوا يبتكرون فن التمثيل العربي . فأثروا في مجتمعهم أبلغ تأثير . فلما جاء العلم بأصول التمثيل في المرحلة الثانية انقطع هذا التطوير للتمثيل العربي . و(انتقل) الممثل العربي إلى أسلوب جديد منقول

عن المسرح الأجنبي فكان ما ذكرناه عن غربة التمثيل عن جذره العربي .
ووجد الممثل المسرحي نفسه معلقاً في الهواء . فوقع في ورطة شبيهة بورطة
الكاتب المسرحي العربي .

لكن المسرحي العربي - الكاتب والممثل - الذي وقع في هذه الورطة
كان يحاول أن يشق لنفسه طريق الخلاص منها .

فالكاتب الذي تأثر بمختلف الاتجاهات والمدارس المسرحية الأجنبية
القديمة والحديثة ، ينتمي إلى عصر معين محدد وإلى جمهور مسرحي معين
محدد . فكان مضطراً أن يعالج مشاكل اجتماعية وسياسية وإنسانية تهتم جمهوره
في عصره ومجتمعه . وكان عليه أن ينتقي شكلاً فنياً يستطيع مخاطبة جمهوره
وإقناعه . وفوق هذا وذاك ، فإن الكاتب المسرحي العربي ينتمي إلى تراث
أدبي عريق إن لم يكن للمسرح فيه نصيب ، فإنه يفرض عليه ذائقة فنية
وبلاغية هي الفيصل الأخير في جميع النتاج الأدبي للأدباء في المرحلة التي
يكتبون أدبهم فيها . فكان الكاتب المسرحي الذي اختلطت عنده التيارات
والمذاهب والعصور مضطراً أن يصوغ من مجمل ما تأثر به أسلوباً فنياً خاصاً
به مقلداً لعصره معجباً لجمهوره متناسباً مع الواقع الذي يعيش فيه . وكان هذا
الفعل أعظم إنجاز قام به المؤلفون المسرحيون العرب على امتداد وطنهم
المترامي الأطراف . والدليل على ذلك ما نراه من تمايز كبير بين كتاب كل
قطر عن كتاب القطر العربي الآخر . فالكاتب السوريون مثلاً ، تأثروا بأشأت
متباينة من تراث المسرح الأجنبي . لكنهم خاطبوا جمهوراً واحداً هو الجمهور
السوري في فترة أوائل ستينات القرن العشرين حتى نهايته . وعالجوا مشاكل
تهتم هذا الجمهور . فكان الكاتب المسرحي السوري يتعلم أصول الدراما كما
أخذها عن المسرح الأجنبي . ثم يقرض هذه الأصول من هنا ومن هناك .
ويضيف إليها شيئاً من بيئته وشيئاً من تاريخه . فيشكل في النهاية أسلوباً فنياً
خاصاً به . ومع ذلك فإن جميع الكتاب المسرحيين السوريين - دون استثناء -
يتمثلون أصول الدراما ذات الحبكة رغم قرضهم لأصولها . وبينون القصة
الدرامية المحبوبة . ويكتبون باللغة العربية الفصحى التي تفرض جلالاً وعمقاً
وتعمقاً في البناء الدرامي . وقد تمسكوا بالكتابة بالفصحى لأن المواطن السوري
لا يعترف على (أدب) غير مكتوب بالفصحى . ولا يتلقى كتاباً مطبوعاً
بالعامية . وإذا حدثت استثناءات في هذا المجال فإن الاستثناء يؤكد القاعدة .
وكان شأن الكتاب المسرحيين المصريين شبيهاً بشأن الكتاب السوريين . فهم

يقدّمون القصة المسرحية ذات الحبكة رغم اختلافاتهم في طريقة بنائها . لكنهم يكتبون بالعامية التي تفرض أسلوبها في البناء الدرامي لأن المواطن المصري يعترف بالأدب المسرحي المكتوب بالعامية . ويتلقى الكتاب المطبوع بالعامية . أما المسرح المغربي والتونسي فقد أهملوا البناء الدرامي ذا الحبكة . ونهجا نهجاً مغايراً لنهج السوريين والمصريين . واتخذوا العامية والفصحى معاً أسلوباً للكتابة دون أن يتخذ المتلقي فيهما موقفاً من العامية أو من الفصحى . ولأنهم اعتمدوا في هذين القطرين على المظاهر الاحتفالية الموروثة في مجتمعاتهم ، فقد كان الكتاب فيهما أكثر قدرة على الخروج على أصول الدراما التقليدية منها والمعاصرة . ويمكن لك أن تتابع خصائص التأليف المسرحي في كل قطر عربي . فتجد ، رغم تباين الكتاب ، رابطاً يجمعهم لأنهم أبناء عصر واحد ويتوجهون إلى جمهور واحد هو جمهورهم .

وكان شأن الممثل المسرحي العربي كشأن الكاتب . فقد تلقى أصول التمثيل عن المدارس الأجنبية . لكنه - والمخرج من ورائه - يتوجه إلى جمهور معين في عصر معين . وهو أكثر الفنانين حاجة إلى استجابة الجمهور لما يقدمه من فن . وهو الذي يتلقى ردة الفعل المباشرة من الجمهور . وهي ردة فعل ضارية ساحقة قد تؤدي بالممثل أو ترفعه إلى أعلى . ولهذا كان الممثل مضطراً أن يصنع من مجمل ما تعلمه أسلوباً محلياً خاصاً به ، وينفذ بواسطته إلى عقول متفرجيه وقلوبهم . وكان على المخرج أيضاً أن يصوغ من أساليب الإخراج التي تعلمها أسلوباً محلياً عربياً يعين الممثل على مخاطبة جمهوره . وإذا كانت محاولات الممثلين والمخرجين في خلق هذا الأسلوب العربي تنجح مرة وتفشل مرة ، فإننا محاولة دائبة . ويمكن القول إنها الإنجاز الطموح الذي يسعى إليه الفنان العربي .

فماذا فعل النقد في تقييمه لمحاولات الكاتب والممثل ؟

* * *

كما تلقف الكاتب المسرحي تراث المسرح البشري كله دفعة واحدة خلال ما لا يزيد عن عشرين عاماً ، فإن الناقد تلقف هذا التراث ذاته بكل ما فيه من إبداع ونقد ينتميان إلى عصور وأمم ومناهج . وبكل هذه الذخيرة النقدية التي ورثها الناقد ، قابل الكاتب والممثل والمخرج وحاول النفاذ إلى ما قدموه لتقييمه . فوقع في (ورطة) كانت أشد قسوة وضراوة من ورطة الكاتب والممثل .

إن الناقد الأجنبي في عصور المسرح المسرح المتعددة كان يقف أمام كاتب مسرحي ينتمي إلى مدرسة معينة بين الناقد نفسه مظاهرها ووضع أصولها . وكان الناقد يحاسب الكاتب على أصول هذه المدرسة . وهذا يعني أن الكاتب والناقد كانا يقفان عند عتبة أصول واحدة يعرفانها معاً ويتفقان أو يختلفان عليها معاً . وكان الناقد يستخلص هذه القواعد من الكاتب أو كان يلزمه بها . وهذه العلاقة بين الكاتب والناقد هي التي تشكل تاريخ المسرح وتاريخ النقد المسرحي الأجنبي .

أما الكاتب والناقد العربيان فقد كانا يغوصان معاً في لجة التراث المسرحي إبداعه ونقده دون أن يكون لهما دور في خلق أصوله كما فعل الكتاب الأجانب ، أو في استخلاص هذه الأصول كما فعل الناقد الأجنبي . وكان كلاهما يحاولان التمسك بأهذاب الصناعة الفنية وبأهذاب نقدها وذلك بالتوقف بها دون القدرة على خلقها . وإذا كان الكاتب ، بحكم صلته بالمتفرج واضطراره إلى معاشة عصره قد اضطر إلى خلق منهج فني خاص به ، فإن الناقد - والحديث عن الناقد المتقف - لم يستطع إدراك ما فعله الكاتب كما لم يستطع أن يختط لنفسه منهجاً نقدياً ما . وهو لم يستطع الاهتداء إلى منهج نقدي يقيس به النصوص المسرحية التي تعلمت أصول الكتابة الأجنبية ثم تقلت منها .

يضاف إلى ذلك أمر آخر وهو أن الناقد كان يحاول أن يتمسك بالأصول النقدية التي تعلمها . وإذا بهذه الأصول تختلط عنده في كثير من الأحوال . وإذا به يمزج في البحث النقدي الواحد بين مذاهب ومناهج متعددة . كأن يتمسك بأصول الدراما الحديثة (دراما القرن التاسع عشر أو الدراما البرجوازية) وبأصول مسرح شكسبير وبالكلاسيكية الفرنسية . لكن الأخطر من ذلك أن الناقد ظل أسير الكتب النقدية ولم يدرك ما فعله الكتاب المسرحيون الذين حاول كل واحد منهم أن يستخلص لنفسه أسلوباً خاصاً به . والناقد معذور فسي ذلك لأنه وجد أمامه في مرحلة واحدة عدداً من الكتاب المسرحيين الذين لا يجمعهم منهج واحد أو متقارب على حين عرف في تاريخ المسرح شيئاً غير هذا . فالكتاب في عصر شكسبير مثلاً ، كان لهم منهج متقارب . وكتاب الكلاسيكية الفرنسية تنطبق عليهم القواعد النقدية ذاتها . وكتاب الواقعية يسبرون على أصول الدراما الحديثة . أما الكتاب المسرحيون السوريون أو المصريون أو غيرهم ، فلا يجمع فريقاً منهم جامع رغم وجودهم في عصر واحد . وكان كل كاتب منهم يحتاج إلى منهج نقدي خاص به . وهذا

ما لم يستطع النقدُ القيامَ به . فكانت الورطة التي وجد الناقد نفسه فيها . وهي عجزه عن استخلاص قواعد فنية تعتبر منهجاً نقدياً لدراسة الدراما في سورية أو في مصر أو في تونس أو في المغرب أو في غيرها من الأقطار . ومن هنا وقعت المفارقة المؤلمة بين الناقد وبين الكاتب . فالكاتب متفكّر من قواعد درامية محددة . والناقد يحاول أن يحصره في واحدة منها . والكاتب يخط لنفسه طريقاً مسرحية خاصة به . والناقد لم يستطع إمساك هذه الطريق . وأدى ذلك إلى أن يقف كل واحد منهما في طرف . ووقع العداء بينهما . وهو ليس ذاك العداء التقليدي الذي يكون دائماً بين المبدع والناقد . بل هو العداء الذي يدل على انبثات الجسور بين المبدع والناقد . فكان الحوار بينهما ، طوال ما يقرب من نصف قرن ، أشبه ما يكون بحوار الطرشان .

وكذلك كان حال الناقد مع الممثل والمخرج - وما يزال الحديث عن الناقد المتفكّر - . فقد درس مناهج التمثيل والإخراج الأجنبية كما درسها الممثل والمخرج . لكن الممثل والمخرج كانا ينحوان في علمهما الإبداعي أحد نحوين :

الأول يحاول أن يستخلص من الأصول الأجنبية منهجاً جديداً خاصاً بالممثل والمخرج العربيين . وهو منهج يمس المجتمع والعصر والجمهور الذي يقدمان إليه علمهما المسرحي . ولكي يحقق هذا المنهج كانا يقرضان أصول ما تعلماه ويخرقانه ويغيرانه . وقد يمزجان في العمل الواحد بين أساليب متعددة في الإخراج والتمثيل ليخرجا بأسلوب خاص بهما . فكان الناقد يرى عملاً (مغايراً) لما يعرفه من أصول التمثيل والإخراج . فيتهم العمل المبدع بالمتنبلة والنقص متناسياً نجاح العمل المسرحي أو فشله في الوسط الاجتماعي الذي قدم فيه . وكانت تهمة (مزج الأساليب) أخطر تهمة يوجهها الناقد في هذا المجال . وهو لا ينتبه إلى أن هذا المزج هو سبيل المخرج والممثل إلى ابتداع أسلوب فني خاص بهما . فكان الممثل والمخرج يتيمان الناقد - وهو ذو معرفة وثقافة - بأنه لم يدرك جوهر ما فعلاه . وبما أن الغالبية العظمى من العروض المسرحية كانت تنحو هذا النحو ، على نجاح مرة وفشل مرة ، فقد ظهر النقد بعيداً عن أعظم إنجاز قام به الممثل والمخرج ، وغير قادر على متابعة تطور وخلق بناء العرض المسرحي العربي .

الثاني يحاول أن يتقيد بأصول التمثيل والإخراج تقيداً تاماً . فكان الناقد يرى عملاً (مطابقاً) لما يعرفه من أصول الإخراج والتمثيل فيرضى ويمدح دون النظر إلى نجاح العمل المسرحي أو فشله ، ودون النظر إلى قدرة هذا

العمل على الحياة بين الناس . ورغم انزياح هذا المنحى النقدي عن جوهر النقد الذي يجب عليه أن يغوص إلى جوهر العملية الإبداعية - سواء منه ما تعلق بالنص أم بالعرض المسرحي - فإنه كان يستند إلى أصول نقدية يمكن أن تتطور أسسها ومناهجها بين أيدي النقاد . ويمكن أن تترك ضرباتها العميقة أثراً على الكتاب والممثلين والمخرجين . ويكفي هذا النوع من النقد أهمية وخطراً أنه نقد منهجي يمنع المبدعين عن الشطط . فكأنه الحارس الأمين على حرمة القواعد والأصول . .

لكن النقد المسرحي لم يحفل عبئه النقاد المبتقون وحدهم . فإن انتشار الصحافة الواسع في النصف الثاني من القرن العشرين خلق حالة جديدة . فالصحف يومية وأسبوعية وشهرية . والمجلات دورية محلية وغير محلية ، تخصصية وغير تخصصية . وهي كلها تطلب مادة نقدية تقوم بمهمة المتابعة الصحفية للإبداع المسرحي . ففتّح الباب للنقد المسرحي أمام نقاد الأدب متمكنين من نقد الأدب أم غير متمكنين . وأمام المحررين الصحفيين متمكنين من نقد المسرح أم غير متمكنين . وإذا بالنقد المسرحي ينتهي إلى الشكل الذي صار معروفاً في أكثر المقالات والأبحاث النقدية . وقوامه تلخيص حكاية المسرحية ومجموعة آراء سريعة عن التمثيل والإخراج من نوع (كان التمثيل رائعاً وكان الإخراج رديئاً وكان استخدام الإضاءة والموسيقى صحيحاً أو غير صحيح) . فكان النقد المسرحي ارتدّ إلى حالته الأولى التي كان عليها في المرحلة الأولى أيام كان الذوق دون الثقافة المسرحية سلاح النقاد . وإذا استثنينا بعض المقالات والأبحاث النقدية المكيّنة عن النصوص والعروض المسرحية ، فإن أكثر ما قدمته أعلام النقد في الثلاثين سنة الأخيرة في مختلف بقاع الوطن العربي كان ينقصها النفاذ إلى بنية النص المسرحي العربي الذي أخذ يتمكن من فن الدراما ، والنفاذ إلى بنية العرض المسرحي الذي أخذ يتكامل . وظير المسرح العربي كأنه دون نقاد يتلمسون خصائصه التي جعلته واحداً من الحركات المسرحية العالمية .

لهذا السبب نجد في حياتنا المسرحية ظاهرة لا تكاد تكون موجودة في المسرح الأجنبي . وهي أن أكثر الكتاب المسرحيين عندنا صاروا نقاداً للمسرح . وهكذا عاد المسرح العربي بعد قرن من عمره إلى نقطة بدايته . فكما وجد الرواد الأوائل أنفسهم مضطرين لشرح فن المسرح الذي ابتدعوه والدفاع عنه وتبيان أهميته في الحياة فتقدموا (بخطبة) إلى جمهورهم ، وجد المسرحيون

العرب أنفسهم في النصف الثاني من القرن العشرين مضطرين لشرح نظرياتهم ولتبيان الآفاق المرجوة لعملهم المسرحي . فكان الكتاب المسرحيون أول نقاد المسرح في المرحلة الثانية أيضاً .
والأمثلة على ذلك كثيرة .

توفيق الحكيم يصدر عام 1956 " بياناً " يختمه بقوله (أما بعد . فتلك هي المشكلات الفنية التي أحاول أن أجد لها حلاً . وما من حلول نهائية في الأدب والفن . إنما نحن نقوم بتجارب لا نهاية لها . نشغل بها حياتنا بأكملها . وليس من شأننا النتائج)⁽¹⁾ . ويوسف إدريس يصدر أواخر عام 1964 " بياناً " آخر حول مسرحيته " الفرافير " لأن (أحداً من النقاد لم يتتبع دور الفرافير في المسرح العربي ولا يزال دورها إلى حد كبير مجهولاً بعض الشيء)⁽²⁾ . ويتتبع ذلك ببحث طويل عن المسرح المصري الحقيقي النابع منا ومن طبيعتنا والذي سوى استجلاء الجانب الأشق ، أشق جانب وهو : من أين ، وكيف يمكن ، ومماذا بالضبط نقصد بمسرحنا المصري الحقيقي النابع منا ومن طبيعتنا والذي لا يمكن أن ينفصل عنها) . ويصدر عصام محفوظ عام 1969 " بيان مسرحي رقم واحد " بعد تقديمه لمسرحيته (الزنلخت) مبيناً فيه ما قصده من مسرحيته⁽³⁾ . ويصدر سعد الله ونوس عام 1970 " بيانات لمسرح عربي جديد " لأنه يؤمن (أن أي تنظير للمسرح لا ينبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية ، يظل مجرد جهد ذهني قاصر لا يستطيع أن يستكشف جوهر هذه الظاهرة وطبيعتها المركبة كظاهرة اجتماعية ثقافية ، كما لا يمكن أن يكشف لنا عن طريق نمو صحي وسليم) . وهو يطالب بالعرض الذي يخلق تجاوباً مع الجمهور رغم أن هذه الاستجابة تثير (اشمزاز جهاذة المسرح الراقي ذي الطقوس)⁽⁴⁾ . ويصدر روجيه عساف عام 1979 " بيان مسرح الحكواتي الذي يصرح بأنه ينحو نحواً مغايراً للأسلوب السائد في العمل المسرحي كما عرفته الأصول والقواعد . ويصدر عز الدين المدني عام 1981 بياناً (نحو حركة مسرحية عربية حديثة) . ويلخص بيانه بأنه إعلان رسمي عن الخروج على قواعد التأليف المسرحي

(1) - (نظرية المسرح) ص 591 .

(2) - المصدر السابق ص 595 .

(3) - المصدر السابق ص 667 .

(4) - المصدر السابق ص 675 .

المعروفة . (فالنص المسرحي العظيم ، وكل نص عظيم ، يستحوذ ، يبلغ ،
يضم النص (الأخرى) ⁽¹⁾ . ويصدر عبد الكريم برشيد عام 1990 " بيان
المسرح الاحتفالي الأول " . وقد ساهم في إصدار هذا البيان عدد من
المسرحيين المغاربة لأنهم يريدون أن يتحملوا مسؤوليتهم (في معركة النقد
المعتمد على الاستتباط الموضوعي لتوليد التنظير السليم الذي يأتي من
الممارسة السليمة) ⁽²⁾ .

وإذا كان هؤلاء قد أصدروا بيانات مسرحية لأن النقد عجز عن معرفة
آفاق عملهم ، فإن عدداً آخر من الكتاب المسرحيين مارسوا النقد المسرحي .
فكتبوا عن النصوص والعروض المسرحية . وكتبوا أبحاثاً في المسرح نظرية
وتطبيقية . ويكفي أن نذكر من سورية علي عقله عرسان ورياض عصمت
وعبد الفتاح قلججي . ومن مصر ألفريد فرج . وكان آخرون يصدرّون
مسرحياتهم بمفهومهم للمسرح أو يؤكدون في مقابلاتهم الصحفية منهجهم الذي
اخطّوه كما فعل وليد إخلاصي وممدوح عدوان وغيرهما .

وبمثل هذه البيانات والإيضاحات تقدم المخرجون إلى الساحة النقدية
بوجهات نظرهم في بناء العمل المسرحي . فقدموا إضافات هامة في العملية
النقدية كما فعل فواز الساجر وجواد الأسدي ويعقوب الشراوي وغيرهم .

* * *

إن مجمل ما تقدم يبين أن النقد كان ضعيفاً في مواكبة النشاط
المسرحي وفي رصد تطوره ورغبته في إقامة مسرح عربي يمد عيناً إلى
التراث المسرحي الأجنبي و (يفترع) لنفسه أساليبه وخصائصه . لكن النقد
المسرحي ، رغم ذلك ، أسدى إلى الحركة المسرحية أجل الخدمات التي يمكن
تلخيصها بما يلي :

1 - نشر أخبار العروض المسرحية وأخبار الكتب والمسرحيات
الصادرة . ومع أن هذه الأخبار ليست أكثر من مهمة صحفية إخبارية فإنها تقدم
المادة الأولية لمؤرخي المسرح العربي . فمنها يستقي الناقد إحصائية ما صدر
من كتب وما قدم من عروض . وكثيراً ما كانت هذه الأخبار تضم أسماء
الممثلين في العروض المسرحية .

(1) - المصدر السابق ص 761 .

(2) - المصدر السابق ص 737 .

2 - المتابعة الصحفية للحركة المسرحية في الصحف والمجلات .
وذلك بكتابة مقالات نقدية حول النصوص والعروض المسرحية . وهذه المتابعة
الصحفية هي المدار الأول للخلافات بين النقاد والمسرحيين التي سبق الحديث
عنها . وعلى الرغم من كل أخطاء هذه المتابعات ، فهي التي حققت للنشاط
المسرحي وجوداً إعلامياً دائماً ومكانة أدبية ونقدية مستمرة . واعتقد أن شيوع
المسرح يدين بالكثير لهذه المتابعات الصحفية . وهي ، بعد كل شيء ، ستكون
الذاكرة الحية للعروض المسرحية التي طواها الزمن . فمنها سنستقي تاريخ
الحركة المسرحية عبر ثلاثين أو أربعين عاماً . ومنها سنعرف التقييم الأول
للمهرجانات المسرحية العربية والمحلية . فهي إذن ، تقدم مادة تاريخية ونقدية
للحركة المسرحية . وهذه المادة يمكن للنقاد المتمكن أن يغربلها وأن يستخلص
منها مسار الحركة المسرحية في كل قطر عربي .

3 - وضعت كتب كثيرة عن تاريخ المسرح في كل قطر عربي .
نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب (المسرح في الأردن) تأليف
عبد اللطيف شما وأحمد سقم . و(المسرح المغربي) تأليف محمد عزام . و
(سبعون عاماً من المسرح اليمني) تأليف سعد عولقي . وكتب عدنان بن ذريل
في المسرح السوري . وكتاب جان ألكسان (المسرح القومي والمسارح الريفية
في القطر العربي السوري) . ولعل أهم خطوة خطاها النقاد في هذا الميدان
هي مجموعة الكتب التي أصدرتها وزارة الثقافة المصرية عن المسرح
المصري منذ عام 1876 حتى عام 1997 .

4 - بدأت منذ حوالي عشرين عاماً محاولة نقدية لخلق نظرية عربية
في الدراما . فثمة باحثون كتبوا في تأصيل المسرح العربي . وقد توج هذه
المحاولات محمد المديوني بكتابه الكبير (إشكاليات تأصيل المسرح العربي)
وعلي عقله عرسان بكتابه الهام (الظواهر المسرحية عند العرب) . وكتب
سعد أردش عن (المخرج) وألفريد فرج عن (المتفرج) . وحاول الدكتور
علي الراعي جاهد أن يتلمس آفاق المسرح العربي مرة بعد مرة . وكتب علي
عقله عرسان كتابه (سياسة في المسرح) . ورياض عصمت (البطل
التراجيدي في المسرح المعاصر) . وكتب عبد الرحمن زيدان (قضايا التنظير
للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد) . وقد أوردنا هذه الكتب على سبيل
المثال لا على سبيل الحصر .

ذلك هو النقد المسرحي العربي على مدى قرن ونصف قرن بما له وما عليه . وقد حاولنا تقديم لوحة عامة عنه يمكن التفصيل فيها على أيدي باحثين آخرين .

ولا شك أن ما قدمه النقد كثير . لكن ما لم يقدمه أكثر . فإذا كان قد واكب الحركة المسرحية مدافعاً عنها محققاً لها الإعلام والإشهار والتأريخ ، فإنه لم يتمكن من وضع نظرية للدراما العربية في أقطارها المختلفة . وقد آن الألوان لكي يقوم النقد بهذه المهمة . ويتم ذلك بأمرين :

أولهما أن يقوم بتحليل النصوص المسرحية العربية ليستخلص تطورها والقواعد التي انتهت إليها كما استخدمها وطورها الكتاب المسرحيون .

وثانيهما تحليل العروض المسرحية لتبيان وسائلها التي استخدمها المخرجون والممثلون لجعل المسرح فناً اجتماعياً وثقافياً صارت له مكانته في المجتمع العربي .

وأعتقد أن ما تركه النقاد خلال قرن ونصف قرن يصلح مادة غنية لكي يقوم النقد المعاصر بهذه المهمة المزدوجة .



الفصل الثالث:

المسرح العربي

كيف بدأ وإلى أين انتهى ؟

1 - مدخل ليس مفرحاً ومهيد حزين

أنى ذهبت في الأقطار العربية سمعت المتقنين عموماً والمسرحيين خصوصاً ، يشكون من حالة الانحسار التي انتهت إليها المسرح في قطرهم . فإذا قلت إن فئة المتقنين - والمسرحيين من بينهم - دائمو الشكوى من كل شيء فلا يعجبهم عجب ولا صيام في رجب ، وسألت الجمهور العادي لوجدت الشكوى نفسها . وهذه حالة نادرة من التوافق بين المتقنين وجمهورهم . فإن عامة الجمهور ، على اختلاف فئاته وشرائحه وانتماءاته ، ينظر إلى المسرح اليوم في شيء من الازدراء وشيء من قلة الاهتمام وكثير من التناوب والملل . وإذا جرى حوار بينك وبين واحد من هؤلاء المتقنين أو من هؤلاء الجمهور في أي قطر عربي ، وسمعت منه وصفه لمسرح قطره بالانحسار ، وتحدث عنه بقسط من الازدراء ولمحة من قلة الاهتمام وفيض من التناوب والملل ، وجدت نفسك تقول له : وكذلك الحال في مسرح قطرنا . فإذا ذكرت أمامه النشاط المسرحي الذي يعج في بلدك أو في بلاده فلن يزيد الأمر بينك وبينه على الاتفاق بأن هذا النشاط ذاته هو الانحسار . فالانحسار اليوم ليس توقفاً في المسرح العربي وليس إيقافاً له . وليس وجهاً من وجوه تخلي الوزارات المعنية به عنه . ويمكن أن تذكر له ويذكر لك أنواع الدعم المادي والمعنوي التي يلقاها المسرح في بلدك وبلده . ويمكن أن تعدد له في بلدك عدداً من المهرجانات المسرحية السنوية التي تحتشد فيها طاقات المسرحيين ، والتي تبذل لها الجهات المختصة المال والإعلام والاهتمام . وسرعان ما يعدد لك في بلاده مثل ما ذكرت في بلدك . لكنكما تنتهيان معاً إلى إحساس كئيب بأن كل ذلك لا يعني إلا حالة الانحسار . ثم تتحسران معاً على أيام الازدهار التي بدأت في عقد ستينات القرن العشرين على استحياء الضعيف . ثم استوت في عقد سبعيناته على شموخ القوي . ثم بدأ الذبول يطوي أعلام القوة والشموخ منذ منتصف ثمانيناته حتى انتهت إلى اليباب في عقد تسعيناته لنستقبل القرن الحادي والعشرين بحالة مسرحية أقل ما يقال فيها إنها باهتة . وأوجع ما يقال فيها إن المسرح العربي

فارغ الصالات شحيح المضمون زخرفي المظهر . الكوميديا فيه لا تُضحك . والمأساة فيه لا تَهز نفساً ولا تستدر دمعاً ولا تثير الخوف والشفقة . فلا هو يقوم بعملية التطهير الأرسطية . ولا هو يحمل مهمة التغيير البريختية . طوى الحديث عن (تأصيل) نفسه في التربة العربية وركض وراء (تلوين) نفسه بالتجريب . اندثرت عنه النصوص القوية كما عجز عن استيلاد كتابٍ لدراما قوية . واستولد نصوصاً ضعيفة جعل منها وسيلةً لشح التفكير هروباً إلى العجز عن النظر في المجتمع العربي بعين جريئة . أما أعلامه الذين يقفون على خشبته ممثلين ومخرجين ، أو الذين يقدمون له مادته النصية والدراسة النقدية المرافقة له ، فلا يشعرون بحماسة حينما يمثلون . ولا يتوهجون بحرارة التصفيق الذي قد يكون قوياً في نهاية العرض لكنه ليس عنيفاً وليس متجاوباً وليس دالاً على أن العروض المسرحية تترك آثارها الفكرية والنفسية والسياسية والاجتماعية كما فعلت عروض المسرح العربي في فترة الازدهار التي جرى الحديث عنها بينك وبين محاورك ، أو في الفترات السابقة التي تحدث عنها مؤرخو المسرح . ففي تلك الفترات كانت العملية المسرحية أشبه بقدر موضوعة على نار . وقد ظلت هذه النار تُلَبِّب المسرحيين والجمهور مدة تقرب من مئة وأربعين عاماً . ثم تحولت إلى نار اصطناعية تخدعك بتوهجها دون أن تمسك حرارة تلذع وتكوي ، وتتحرق وتتحرك . فكأن بين المسرح وجمهوره حاجزاً زجاجياً يشاهد كل من الطرفين فيه الطرف الآخر دون أن يلامسه . فلا يتصل تدفق العواطف اللاهبة المليئة من جية إلى جية . وينصرف كل من الطرفين إلى بيته في نهاية العرض المسرحي دون أن يتقاسما تواسج المواقف الإنسانية . وكل ذلك يحدث تحت أضواء المسرح التي تسطع كل ليلة . وليس سطوعها إلا حالة عجز أصابت مفاصل المسرح العربي .

فهل صحيح أن المسرح العربي بعد قرن ونصف قرن من حياته النابضة انتهى إلى مثل هذا البوار ؟ وإذا صح أنه انحسر فلماذا انحسر ؟ وإذا لم يصح ذلك فلماذا يُجمع المسرحيون والمثقفون والجمهور على إلصاق تهمة باطله فيه ؟

للإجابة على هذه الأسئلة لا بد من استعراض مسيرة المسرح العربي خلال المائة والخمسين عاماً التي تشكل عمره وتاريخه . فإن ما حدث له في النهاية موجودة بذوره في البداية . والنقطة التي صار إليها هي المآل الحتمي

للدرب التي سار عليها .

2 - الملامح الخاصة بالمشرح العربي

لكي نضع يدنا على مسيرة المشرح العربي وإلى أين انتهى ، لا بد من استعراض الملامح الخاصة به بسبب ظروف نشأته وتطوره .

أولها أن المشرح العربي كان وليد (الحاجة) ولم يكن وليد (الموروث الثقافي) . فقبل قرن ونصف لم يكن له وجود عند العرب . وعلى الرغم من تطاول الحضارة العربية على مدى أربعة عشر قرناً وعلى مدى قارات العالم القديم الثلاث ، وعلى الرغم من استيعاب العرب لثقافات الشعوب جميعاً وهضمها وتمثلها وإعادة صياغتها فكراً وعلماً وأدباً واقتصاداً ، فإنهم لم يعرفوا المسرح لا لأنهم لم يشاهدوه بل لأنهم لم يحبوه . فلا شك أن التجار الذين كانت لهم علاقات بأوروبا شاهدوا أطرافاً من هذا الفن الذي كان يعود إلى الحياة في أوروبا حين كان العرب في ذروة قوتهم السياسية والحضارية لكنهم لم يألفوه . وإذا أخطأ مترجمو أرسطو في فهم المسرح فلأنه لم يكن من عدة ثقافتهم ولا ملئياً لحاجاتهم . ومن هنا ندرك عقم المحاولات الحديثة التي أرادت أن تثبت أن العرب في ماضيهم القديم عرفوا أشكالاً من المسرح . وليس هنا مجال الحديث عن هذه المحاولات وعن أسبابها . لكننا ننتهي منها إلى أن العرب لم يعرفوا المسرح بشكله المعروف كتابة وتمثيلاً إلا في أواسط القرن التاسع عشر ، وأنهم نقلوه عن أوروبا نقلاً حرفياً . ثم أخذوا يعملون فيه تعريباً وتقريباً لذوقهم . وقد إندفعوا نحوه لشعورهم بالحاجة إليه . فحين أخذوا يفقهون من ظلمات التخلف التي أوغلوا فيها منذ بداية الفتح العثماني ، أخذوا يتعلقون بكل المظاهر الحضارية التي كانت سائدة في الغرب . وكانوا يلينون لاستدراك ما فاتهم من تطور العلوم والآداب خلال أربعة قرون سبقهم فيها الغرب وأن لهم - وقد فتحت عيونهم - أن يعودوا إلى مواكبة الحضارة وتقليدها حتى يتمكنوا بعد النقل عنها إلى التأثير عليها والإضافة إليها .

ولأن المسرح حاجة اجتماعية وثقافية وحضارية ، فقد ظل بعيداً عن العرب بمقدار قربهم منه . فهو ليس كالشعر الموروث من أعماق تاريخهم وذواتهم . وهم يستلقفونه في دواوينه المطبوعة وفي محافل إنشاده بطريقة متفاعلة منفعة قل نظيرها بين الأمم . ومازال الشعر رغم خروجه من مركز الدائرة الثقافية عند العرب فناً لا يستطيعون الاستغناء عنه ولا يتوقفون عن

إنتاجه . ودليل انغراسه فيهم أن الفتى منهم يقرزمه عند ظهور الزغب في ذقنه وفي مواضع أخرى من جسده . ويسكب فيه ما يحس به من ليفة عواطفه أول تفتحها . فإذا أب إلى شجون الشباب وغاص في شؤون الرجال ظل الشعر يشده إليه حتى إن لم يكن ملماً من الثقافة بطرف . فكان الشعر ينغرس في الأجنة داخل الأرحام . ولا يكاد يفارق الأجسام حتى الممات .

والمسرح ليس كالرواية التي إن كانت مجلوبة من الغرب مثله ، فإنها موجودة في التراث العربي بشكل واسع . وطريقة بنائها القديم تشبه طريقة بناء حكايات الشعوب الأخرى وملاحمها وسيرها الشعبية قبل ابتكار فن الرواية في المرحلة الثانية من عصر النهضة الأوروبية . فهي إذن فن حديث عربياً وعالمياً . ولها جذور وأشكال تحولت عندنا وعند غيرنا إلى قواعد وأصول .

ولأن المسرح حاجة اجتماعية وثقافية وليس إرثاً حياً في النفوس ، فقد ظل العرب يتعاملون معه بحذر كما يتعاملون مع قطعة هشة من الزجاج النفيس . وبقي المسرح عندهم قابلاً للانجراف حين يفقد جزءاً من ضرورته باعتباره حاجة . وهذا هو السبب في غيابه عن نشاطاتنا الثقافية غياباً تاماً في بعض الفترات . فحين يعجز عن تلبية الحاجة في فترة ما ، فإنه يتوقف ببساطة دون أن يهتم بتوقفه إلا نفر من المثقفين . وبهذا الشكل يصبح المسرح العربي مختلفاً عنه عند بقية الأمم . ويوجب على دارسه أن ينتبه إلى هذه الصفة الفريدة فيه فلا يقيسه بمقاييس المسرح عند الأمم الأخرى ، وأن ينظر إلى فعاليتها وتأثيره من خلال هذه الخصوصية . وعند ذلك فقط نستطيع التأريخ له بشكل صحيح . وسوف نرى أن التعامل مع المسرح العربي باعتباره حاجة وليس إرثاً هو أحد المفاتيح الهامة في معرفة ما آل إليه المسرح العربي سواء اعتبرناه في حالة انحسار أم لا .

ثاني ملاحظته أنه (ابن النضية) . وهو الأعجوبة المدهشة الوحيدة

الجديدة المجددة التي لا شبيه لها في كل مفردات عصر النضية ومفرداتها أما بقية مفرداتها فلها سابقات كثيرة في التاريخ العربي . فالاطلاع على الفكر الأجنبي وفلسفته وعلومه أمر عادي وقديم في التاريخ العربي . وتلاقح الشعر والنثر بالأجنبي من آداب الأمم عرفه العرب منذ الألوية الأولى للفتح الإسلامي . حتى الأشكال التي أخذها أصحاب الحكم والسياسة لها مشابهاة قديمة . فإن تحول الحاكم مثلاً من خديوي أو داي أو باي إلى ملك أو سلطان أو أمير لم يغير كثيراً من جوهر الحكم . بل إن تحول منصب الوالي إلى

منصب رئيس الجمهورية لم يغير كثيراً من سلطة الخليفة أو الوالي القديم . فكان شأن الحكم والسياسة من الاحتلال العثماني إلى الاستقلال لم يخرج بالحكومات كثيراً عن أشكالها القديمة رغم (دعاوى) الحكام وغلواء شعاراتهم . والتجديد في الشعر والنثر لم يكن تجديداً خالصاً لأنه كان عودة إلى الأسلوب القديم . حتى حركة الشعر الحديث بعد قرن من بداية عصر النهضة ، كان لها سابقة في الشعر المولد الذي اصطفتت حوله الثورات الشعرية أواخر العصر الأموي وأوائل العباسي مع بشار بن برد وأبي نواس ثم ما تلاهما من نحو أبي تمام والمتنبي .

وهكذا فإن مفردات عصر النهضة في تجديد الإهاب وتقليد الغرب وتطويع السياسة كانت - في المحصلة النهائية - شبيهة بما غبر في تاريخ العرب ومستندة إلى فعل حضاري قديم يعاد مثله في العصر الحديث . إلا المسرح . فهو نبئة جديدة كل الجدة .

ولكن هذه النبئة الجديدة التي كانت ابن النهضة سرعان ما تحولت إلى والد لها . وإذا به ، طوال عمره ، يقف مدافعاً عن غايات عصر النهضة الفكرية والسياسية . فكان منذ نشأته حتى اليوم مقاتلاً شرساً عن الحرية والتقدم والعدالة . ولم تنصب جميع أعماله إلا في هذا الإطار . ولم يستطع الخروج أبداً عن هذا الإطار . ودليل ذلك أن الشعر الحديث والتقليدي كان ممكناً أن يستمر في مملأة الحكام ورجال السلطان ظالمهم وعادلهم مادحاً لهم دون أن يسقطه ذلك في التقاهة ودون أن يسقط أصحابه في المكانة الاجتماعية ودون أن يخرجهم من حومة الشعر . وكان ممكناً أن يسافر بعض الشعراء من بلد إلى بلد آخر يمدحون أنظمتهم ورؤسائهم وأن يسير سيرورته السابقة بجلال واقتدار واعتراف . أما المسرح فلم يستطع أن يقوم بمثل هذه المهمة . وهو يخرج عن أهدافه التي كانت له من أول عصر النهضة بأحد شكلين :

شكل تجاري يتخلى عن الدفاع عن القضايا الخطيرة لكل مرحلة من مراحل العرب المعاصرة . وكانت غاية هذا الشكل التجاري تتراوح بين الأليسية البريئة الضاحكة المرححة التي لا تؤذي أحداً ولا تسيء إلى موقف ، وبين شكل ابتزازي يستدر أموال الناس باللفتة الجنسية والكلمة البذيئة . وكان مصير هذا الشكل أن الناس لم يعتبروه مسرحاً إلا من قبيل التجاوز . وأن النقد المسرحي لم يعتبره تراثاً ثقافياً للعرب فأسقطه من حسابه . وأن الدارسين للمسرح لم يلقوا عنده سواء كانوا من العرب أم من الأجانب . ووضعوه تحت

سمته الحقيقية وهو أنه ليس من الفن وليس من الأدب .

وشكل دعائي لسلطة أو لحاكم . وهذا الشكل ولد ميتاً ولم يتجاوز أبداً صفة الفن المشبوه الذي يروج لتلك السلطة أو ذاك الحاكم . وقد أسقطه الناس بعدم الاستجابة له . وأسقطه الدارسون بعدم اعتباره فناً أو أدباً . فظل أشبه باجتماع سياسي يذهب إليه الناس طائعين أو مرغمين . فيسمعون مجموعة من الخطب سرعان ما ينسونها على عتبة مكان الحفل . ولم يكن الموقف من هذا الشكل بهذه القسوة والحدة إلا لأن المسرح ولد ابناً للدفاع عن الحرية والعدالة ثم صار أباً لكل المدافعين عن الحرية والعدالة . وتأكيذاً على ذلك نذكر أن المسرح كان في كثير من الأحيان يقع في المباشرة والخطابية في دفاعه عن هذين المحورين فيفقد كثيراً من مقومات الفن والأدب . لكنه في هذه الحالة كان يجد عند الناس محبة وعذراً وإعذاراً . فأدرجوه تحت اسم (الفن الهادف) الذي قد يختلفون معه لكنهم لا يقللون من احترامه على الإطلاق لأنه كان حريصاً على أهداف النهضة النبيلة .

لقد ولد المسرح العربي منذ النشأة الأولى لبقعة العرب في منتصف القرن التاسع عشر . ثم تحول إلى ربح عاصفة . فخاض جميع المعارك العربية الفكرية والسياسية منذ ولادته . واستمر في هذه المهمة مع الانقلابات الاجتماعية الكبيرة التي عصفت بالوطن العربي . وكلما كان ينغمس في هذه المهمة كان يصعد . وكلما كان يتخلى عنها كان يهبط . وبذلك كان المسرح العربي - من دون مسارح الأمم جميعاً - مرتبطاً في الذاكرة العربية بأنه سلاح فكري اجتماعي يتخذ الفن لبوساً له . فلم يكن فناً محضاً على الإطلاق على عكس المسرح عند بقية الأمم .

ثالث ملامحه أنه (تقليد) للغرب الذي هو العدو السياسي والصديق الفكري . والمقلد ميماً أجاد منتقاص . لكن تقليد المسرح الأجنبي مطلوب فيه إجادة التقليد . والأثر المقلد لا يكون أصيلاً ولا قادراً على الولوج الحقيقي إلى جوهر النفس وحقيقة الظاهرة الاجتماعية . لكن التقليد في المسرح هو الوسيلة لجعل هذا الفن قادراً على هذا الولوج المزدوج .

وهكذا وقع المسرح العربي منذ نشأته في برائن هذه المشكلة بوجهيها . فإذا أضفنا إلى ذلك أن العربي يعتبر نفسه سيداً من سادات البيان الأدبي وخصماً للغربي المستعمر وأنه يستعير منه أدواته لمحاربته فلا يكون إلا مقلداً له وكأنه ذيل من ذيوله ، أدركنا عمق معاناة المسرحي وجميوره طوال المئة

والخمسين عاما الماضية . ولا أعرف مفردة من مفردات عصر النهضة في بدايتها وبعد انطلاقها كانت وقراً على أصحابها كمشكلة التقليد في المسرح . وقد حاول المسرحيون - وما أصعب ما حاولوه - التوفيق بين اكتساب الرفعة في المكانة الإبداعية بالتقليد ، وبين التخلص من الشعور بانتقاص المكانة بسبب التقليد . وأعتقد أن معالجة هذه المشكلة كانت واحداً من أهم ما أنجزه المسرحيون العرب ، وأنهم في كل مرحلة كانوا يتخذون منها موقفاً يحافظ على مكانة المسرح باعتباره وجهاً من وجوه النهضة وسلاحاً في تطوير المجتمع وينبأ من بنود الرقي الحضاري . وسوف نرى كيف عالجوا هذه المشكلة وكيف تجاوب الجمهور معهم في معالجتها . وأعتقد أن النقد المسرحي لم يقف عند هذه النقطة المشكلة بما تستحقه من الاهتمام مع أنها مرتكز تطور المسرح العربي .

3 - السمة المشتركة بين المسرح العربي وغيره

إن المسرح العربي الذي تفرد بهذه السمات الثلاث التي ذكرناها ، أصابه ما يصيب المسرح في بقية أنحاء العالم . وجرى عليه ما جرى للمسرح في تاريخه الطويل . وهو أمر يجدر بنا الوقوف عنده حتى نفهم تطور مسرحنا .

إن أهم صفة للمسرح أنه كان في تاريخه الطويل عبارة عن (موجات) لم يزد عمر أطولها عن ثلاثين أو أربعين عاماً . وكانت هذه الموجات تحدث في فترة التغيرات العاصفة في مرحلة ما عند أمة من الأمم . فإما أن تمتد ليذا الانقلاب والتغيير ، وإما أن ترافقه أو تتأخر عنه . وهذه الموجات قليلة جداً في تاريخ المسرح . وكانت كل واحدة منها تقذف عدداً قليلاً جداً من الكتاب العظام . وكان هؤلاء الكتاب يخلقون في المسرح اتجاهات فنية جديدة يعصف بالاتجاه الذي كان سائداً قبليهم . وكانت أصول هذا الاتجاه تتعطف بأساليب التمثيل وبناء العرض . وإذا استندت كل موجة على شكل بناء قاعة العرض فلم تكن تنتهي حتى تكون قد عصفت أيضاً بشكل هذا البناء . وكانت كل موجة تتقضي بسرعة كما كانت تنشأ بسرعة . ثم يسير على نهجها عدد كبير من المؤلفين والممثلين ومديري العروض المسرحية ولفترة تزيد بالتأكيد عن ثلاثين أو أربعين عاماً بكثير أو قليل . وخلال هذه الفترة التي يمتد تأثير كل موجة بعد انقضائها ، كان النقد يستخلص منها قواعدها وأصولها في شكل مدرسة فنية أو

اتجاه أو أسلوب يلزم الكتاب الذين ساروا على ذيل هذه الموجة . وكثيراً ما كان الكتاب الذين يأتون في ذيل تلك الموجة العاصفة أكثر تقيداً بأصولها من الكتاب الذين ابتكروها . ولارتباط كل موجة ببلد من البلدان وفي فترة من الفترات فقد حمل كل اتجاه مسرحي اسم البلد الذي نشأ فيه من خلال نفر قليل من الأسماء . وكانت هذه القواعد التي تنشأ في بلد محدد وفي مرحلة محددة تسيح في بقية البلدان ويسير على نهجها أجيال من الكتاب والممثلين . وسوف نستعرض هذه المدارس أو الاتجاهات وأسباب ظهورها كما أجمع عليها النقاد ومؤرخو المسرح .

الموجة الأولى هي الكلاسيكية القديمة اليونانية . وقد حدثت في عصر ازدهار اليونان . (فبرز الشعراء العظام ، ولعل من الأفضل أن نقول المسرحيين العظام ، ليعطوا العرض المسرحي بنيته الناضجة وبعده التاريخي العميق . ويتزامن هذا الازدهار مع انتصار الديمقراطية ومع بروز أثينا كقوة مهيمنة مهيمنة . وكذلك مع بداية علم التاريخ وولادة فن النحت)⁽¹⁾ . وهؤلاء الكتاب العظام الذين خلقوا بداية ضخمة للمسرح في العالم وأسسوا أول مدرسة فيه ليسوا إلا ثلاثة هم سوفوكليس وأرسطوفانيس ويوريبيدوس بعدما مهد لهم أسخيلوس الطريق . وقد حققوا ما حققوه في مدة لا تزيد عن ثلاثين عاماً تقع في أواسط القرن السادس قبل الميلاد . وكانت مهمة المسرح عندهم تأكيد العلاقة بين الدولة القوية الناهضة وبين دينها . فكان جزءاً من هذه العلاقة .

وقد ظل النقاد منذ أيام أرسطو حتى اليوم يحاولون استخلاص قواعد هذه الكلاسيكية وفلسفتها . فوجدوا أن النظام والوضوح وتبسيط الشخصيات بحذف الصفات الفردية منها وردها إلى الصفات الأساسية بحيث يقوم بناء الشخصية فيينا على ثلاث أو أربع صفات كان منها الجلال والعظمة ، هي الركائز الأساسية لهذه المدرسة⁽²⁾ .

وحصيلة هذا الكلام كله أن المسرح اليوناني بمدرسته الكلاسيكية وبكتابه الثلاثة الكبار لم يكن أكثر من داعم لسياسة الدولة وهيمنتها على الجزء الذي امتدت سلطتها الاقتصادية والعسكرية عليه . ولهذا كانت الدولة تتولى

⁽¹⁾ - (مقالات نقدية في المسرح) تأليف رولان بارت . ترجمة د . سني بشور . منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق - عام 1987 - ص 6 .

⁽²⁾ - (فن المسرحية) تأليف فرد . ب . ميليت وجرالد ايلس بتلي . ترجمة صدقي حطاب . إصدار دار الثقافة - بيروت - عام 1966 . ص 46 .

الإتفاق على الحفلات المسرحية .

الموجة الثانية هي الكلاسيكية الفرنسية الجديدة . (وقد ازدهرت في عهد لويس الرابع عشر " ملك الشمس " . وحكومة لويس المطلقة هي المعادل السياسي لما في الكلاسيكية الجديدة من صرامة وتشدد . لقد ارتقى لويس إلى العرش وهو طفل . وأصبحت فرنسا أقوى أمة في أوروبا قبل أن يبلغ الحلم . وقد أنفق معظم حكمه الطويل في محاولة لتعزيز سلطان فرنسا وفي تنظيم آثار العبقرية الفرنسية وتحسينها . فلم يكن الملك مركزاً للسياسة الفرنسية فحسب ، وإنما كان أيضاً مركز الحياة الفنية والأدبية) ⁽¹⁾ . وبهذه المركزية الصارمة ، حول الملوك فرنسا من إقطاعات مستقلة تشبه الدول المستقلة إلى إقطاعات منزوعة القوة السياسية فخلق الأمة الفرنسية الواحدة . فكانت الكلاسيكية الجديدة معادلة لهذا المنعطف الخطير

ولأن الكلاسيكية الجديدة كانت معادلاً سياسياً فقد كانت قواعد الصرامة في قانون الوحدات الثلاث وقانون فصل الأنواع وجلال الأبطال وضخامة العواطف ترجماناً للمجتمع الطبقي المقسوم بحدود صارمة لا تجيز لطبقة أن تحيد عن البروتوكول كما لا يجيز لغيرها أن يختلط بها . ولأن نبلاءها يصفون أنفسهم بالعظمة فقد وجب أن يقتصر الموضوع المسرحي على ما يؤكد النبالة والعظمة .

وفرسان هذه الكلاسيكية " الفرنسية " ثلاثة هم كورنيل وراسين وموليير الذين قدموا إنتاجهم في مدة لا تزيد عن ثلاثين عاماً . فلما انقضى عصرهم وعصر لويس الرابع عشر كانت التراجيديات من بعدهم تقليداً هزلياً لهم كما كان ملوكا فرنسا الخامس والسادس عشر تقليد " مسخرة " للرابع عشر . ولكن هذه الكلاسيكية المُنزّاة ظلت الممارح تلوكيا حتى الثورة الفرنسية .

الموجة الثالثة هي العصر الإليزابيثي الإنكليزي . وينسبها بعض النقاد إلى الرومنسية اللاحقة كما يجعلها بعضهم اتجاهات فنية مستقلة ليس كلاسيكية رغم أنه أخذ منها أشياء . وليس من الرومنسية لأنه يفترق عنها بأشياء .

هذه الموجة ظهرت في إنكلترا عندما كان (كل فرد يشعر بأنه جزء من عالم جديد تمخضت عنه العصور الوسطى ، ألا وهو عصر النهضة . وكثير من الأشياء التي صار يؤمن بها لم يكن جده على علم بها . فالأرض

(1) - المصدر السابق ص 121 .

ليست مركز الكون فهي تدور حول الشمس . والأرض ليست مسطحة ، ولكنها مستديرة . والسفينة نفسها التي أبحر بها سير فرانسيس دريك وطاقمها حول العالم ، كان يمكن أن ترى في أي يوم راسية في أحد المراسي القريبة من لندن . وكانت هناك في الغرب البعيد بلاد فسيحة تعج بسكان عجيبين كانت حتى أوائلهم ومواعينهم مصنوعة من الذهب الخالص . والكنيسة لم تعد هي الكنيسة الرومانية الكاثوليكية وإنما أصبحت هي الكنيسة الإنكليزية . وكانت إنكلترا هي أعظم أمة فوق البسيطة وقاهرة أسطول إسبانيا الذي لا يقهر " الأرمادا " وسيدة البحار ⁽¹⁾ . يضاف إلى هذا أن إنكلترا كانت تتحول إلى الاقتصاد الصناعي وتحول المجتمع من الإقطاعية إلى الرأسمالية . ألا تنتهي جميع مآسي شكسبير بموت عدد من السادة النبلاء ؟

وهذه الموجة الضخمة أنتجت ثلاثة فقط من الكتاب الكبار هم شكسبير ومارلو وجونسون . وكانت مسرحياتهم تستجيب لشكل بناء المكان المسرحي وللجمهور الذي يحب الفخامة والاستعراض كما يحب الحدث المثير الضخم بشخصيات ترتدي الأثواب المطرزة بألوان كثيرة .

ودامت هذه الموجة مدة لا تزيد عن ثلاثين عاما . فلما انقضت هذه الأعوام وعاد المسرح الإنكليزي إلى الوجود بعد عودة الملكية ، كانت النصوص والعروض تقليداً باهناً لمسرح هؤلاء الثلاثة . وظل النشاط المسرحي يجرجر أسلوبهم وقواعدهم زمناً طويلاً دون أن يمتلك قوتهم .

الموجة الرابعة هي (الرومنسية الفرنسية) . وقد جاءت بها الثورة الفرنسية التي نسفت المجتمع القديم ودعت الإنسان الفرد إلى إطلاق العنان لعواطفه ووجدانه أن يتحررا بعد طول كبت . وكما نسفت الثورة ركانز المجتمع القديم ، نسفت الرومانسية قانون الوحدات الثلاث الكلاسيكي وخلطت الأنواع بعدما حطمت الطبقات . وغلبت عنصر الوجدان على عنصر العقل . وجعلت العاطفة تملو على الالتزام بالحقيقة . وكما حاربت الثورة الفرنسية الأخلاق التقليدية الصارمة التي كانت سائدة في عصر الملكية ، كان الرومنسي مستقلاً عن الأخلاق التقليدية في عصره بل وكان معادياً لها . وبرزت الرومنسية بقوة في مدة لا تزيد عن ثلاثين عاماً . وكان فيكتور هيجو أبرز أعلامها .

(1) - المصدر السابق ص 98 - 99 .

الموجة الخامسة هي (الواقعية) التي جاءت سريعة بعد الرومنسية مع الاكتشافات العلمية في أوروبا وتضخم الصناعة ورأس المال الذي سوف يتحول مع بداية القرن العشرين إلى الامبريالية ، والذي كان يراكم نفسه عبر الظلم الاجتماعي الطاغى ويبنى المدن الصناعية السوداء . وقوام الواقعية (أن الواقعي يرفض القيود التي تفرضها النظرة الرومنسية على مادة الموضوع ، كما يرفض ذلك الأسلوب المثالي الذي يكمن في عملية إضفاء سحر على مادة الموضوع المختارة . فهو ينبذ ما في الروح الرومنسية من مبالغة وتطرف زاعماً أن ذلك لا يصدق على الحياة أو على مفهومه للحياة ⁽¹⁾ . وبعد أن كان الرومنسي حالماً صار الواقعي يتحلى ببرودة رجل العلم المتحرر من التعصب . ويصدر أحكاماً أخلاقية صارمة بحيث تحول المسرح إلى منبر لمعالجة الموضوعات الاجتماعية بشكل واضح جلي لا موارد فيه .

وكان إيسن النرويجي ذروة الواقعية في المسرح وواضع قواعدها التي تقوم على إتقان تطور حكاية المسرحية من العرض إلى الذروة إلى الحل . وهذا الإتقان لم يسبقه شبيه من قبل . وقد انحلت الواقعية بسرعة كبيرة إلى أنماط منها الطبيعية التي ولد منها السريالية والتعبيرية وفروع أخرى كثيرة كانت تسود المسرح في نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين .

في الموجات الأربع الأولى نلاحظ أن كل واحدة منها كانت تنشأ في بلد واحد ثم تنتقل إلى بقية البلدان بالتقليد والاحتذاء . وكانت كل موجة تعيد النظر في البناء الدرامي الذي سبقها وتعيد ترتيب أركانها وتتخلص من عيوبه منسجمة مع تطور بناء مكان العرض . وبهذا الشكل تطور فن الكتابة وفن تجسيد الكتابة . ولا شك أن إيسن قد جمع مهارات الكتاب السابقين في المراحل الأنفة الذكر وخرج بشكل جديد هو ما يسمى (الدراما الحديثة) التي اكتسحت العالم .

أما الموجة الخامسة فقد تجاوزت - لأول مرة في تاريخ المسرح - حدود المكان والقوميات فكانت أكثر عالمية مما سبقها . فقد ظهرت في وقت واحد في عدد من بلدان أوروبا . وسبب ذلك أن الرأسمالية كانت نظاماً سائداً في أوروبا ومسيطرأ على العالم .

هذه العالمية في الاقتصاد جعلت الموجة السادسة عالمية تماماً في

(1) - المصدر السابق ص 327 .

القرن العشرين . وقد ظهرت هذه الموجة في أواسط القرن العشرين . أما تفرعات الواقعية التي تلت إِبسن فكانت جرجرة لطريقته وذيلاً لها . ومع أن هذه الجرجرة خلقت كثيراً من الاتجاهات الصغيرة وأنتجت عدداً كبيراً من النصوص ، فإن ذلك كله لم يكن إلا تفرعات عادية للواقعية الصارمة القذرة المدهشة التي وضع إِبسن قواعدها الأساسية . وكان ما كتب بعده ينحو نحوه في ضعف مرة وفي قوة مرة .

وهذه الموجة السادسة كانت بنت النعمة على الرأسمالية التي خاضت حربين عالميتين رجّت بهما الكرة الأرضية . وهذه الموجة السادسة الناقمة المنقمة لبست أروية متعددة ورثتها من الموجات السابقة وأعادت تفكيك وتركيب عناصرها . فهي واقعية وتراجيدية وعبثية ورومنسية في آن واحد . واستفادت من كورس اليونان ومن جلال الكلاسيكية الحديثة ومن شفافية الرومنسية وعمق المأساة الشكسبيرية . وإن مراجعة بسيطة لمسرحيات بيرنديللو وأرثر ميللر وتينيسي ويليمز وبريخت ويونسكو ومسرح الغضب ومسرح القسوة وجميع التيارات التي هزت المسرح في أواسط القرن العشرين تدلك على هذا المزيج الغريب من أركان البناء الدرامي الذي يجمع خصائص المسرح السابقة رغم تباين الاتجاهات والآراء وأساليب البناء الدرامي . أما الصفة الأساسية في هذه الموجة فهي أنها متشكية بآسة ، وغاضبة ثورية تريد أن تقلب المجتمعات الحديثة . وأما بناؤها فمستند إلى البناء الإِبسني محوراً مغيراً متمرداً عليه . ولكنها ، رغم كل تنوعاتها ، تشترك في صفة واحدة هي (المأساوية) في أعماق معانيها الموروثة عن المأساة القديمة . وجميع ما أنتجته هذه الموجة على امتداد العالم ينصب في المأساة حتى في أشد مسرحياتها كوميدية وإضحاكاً . فكان المسرح بعد فصله للأنواع أو بعد خلطه لها يصبح نوعاً واحداً هو المأساة التي تتخذ شكل كل الأنواع لكنها كلها حزينة لأن العالم حزين . وهو حزن إما غاضب وإما مستكين .

وإذا كان القرن العشرون قرن الثورات الاجتماعية الضخمة في جميع أقطار العالم كما هو قرن المآسي العالمية الضخمة ، فإن التعبير المسرحي عن ثوريته ومأساويته وطموحه إلى التغيير ويأسه من التغيير تركّز في فترة لا تزيد عن ثلاثين أو أربعين عاماً تبدأ مع ظلال الحرب العالمية الثانية وتنتهي بعدها بقليل . ليعود العالم كله بعد ذلك إلى الركود واجترار أعمال هذه الموجة والسير على منوالها . وهذه الموجة هي التي مخضت المسرح العربي منذ

ستينات القرن العشرين فجعلته يتأجج . وحينما انطفأت انطفأ معها .

وإذا عدنا إلى هذه الموجات الست السابقة وجدنا أن عمرها كلها لا يزيد عن مئتي عام خلال القرون الخمسة والعشرين التي هي عمر المسرح . وكان المسرح بين موجة وأخرى نشاطاً عادياً . فالموجة التي تأتي عيفة حادة في بدايتها ، كانت تتحول بعد زخم الأعوام الثلاثين أو الأربعين إلى تماوج خفيف يستوحي منها دون قوة أو عنف . وهذا هو سر التراث المسرحي الضخم الذي أنتجته ست موجات فقط بعدد من الكتاب لا يزيد كثيراً عن خمسين . ولو عدنا إلى هذا التراث الضخم لوجدناه ينقسم إلى عدد من الذرى الضخمة القوية وإلى عدد كبير من ملحقات هذه الذرى .

* * *

هذه الملامح الثلاثة الخاصة بالمسرح العربي والرابعة العامة للمسرح، حكمت المسرح العربي بقبضة واحدة صارمة طبعته بطواعها طوال المئة والخمسين عاماً التي انقضت من عمره . والمدحش أنها فعلت ذلك رغم نشأة المسرح العربي في أوقات مختلفة في الأقطار العربية من ناحية ، ورغم الاختلافات الكبيرة بين أوضاع هذه الأقطار من ناحية ثانية ، ورغم امتدادها الفسيح على جزئين كبيرين من آسيا وأفريقيا من ناحية ثالثة . ويمكن أن نرد ذلك إلى التاريخ العربي نفسه . فقد دارت هذه المسافة الشاسعة في فلك إمبراطوريتين كبيرتين . أولاهما الإمبراطورية العربية التي تركزت في دمشق ثم في بغداد وكانت بقية الأقطار تابعة لها . ومع أن هذه الأقطار تمتعت باستقلالات ذاتية كانت تجعلها تحارب الدولة المركزية أحياناً ، فقد ظلت مرتبطة بالمركز دينياً وسياسياً . وكانت التيارات الثقافية فيها واحدة بتنوعها وتباينها . ولهذا كان الكتاب الموضوع في بخارى أو القاهرة أو قرطبة ، يسافر من بلده إلى البلدان كافة بسرعة قد تفوق قدرة الكتاب العربي اليوم على الانتقال من قطر عربي إلى قطر عربي آخر . وكان الناس يعتبرون هذا الكتاب من ذخائرهم دون أن يعبؤوا كثيراً بالخلافات السياسية القائمة بين هذه الأقطار . وثانيتها الإمبراطورية العثمانية التي وقف منها العرب في البداية موقف التأييد لأنها (جامعة إسلامية) كما سميت . ثم وقفوا منها موقف السرفض لأنها احتلال . ومع موقعهم هذا منها ، فقد ظلت هذه الإمبراطورية تربطهم فلم يستطيعوا الفكك منها إلا بقوة السلاح . والأقطار التي انسلخت عنها إدارياً ظلت تتبع لها سياسياً . فكان مندوب السلطان موجوداً في كل

عاصمة من الأقطار المنسلخة . وفي ظل هاتين الإمبراطوريتين كانت الأقطار العربية تدرج في تفكيرها واقتصادها ولغتها ودينها تحت إطار متشابه . أ لم تظل القوانين العثمانية سارية المفعول في أكثر الدول العربية حتى منتصف القرن العشرين ومنها (مجلة الأحكام العدلية) ؟

إن هذا التوحد بين الأقطار العربية رغم الاستقلال الذاتي ، جعل المسرح العربي يتسم بالملامح الثلاثة الأولى التي لا يمكن فهم تطوره إذا لم نضعها في اعتبارنا، والتي تصادفنا كلما تحدثنا عن المسرح في أي بلد عربي . أما السمة الرابعة العامة التي تقسم تاريخ المسرح إلى موجات قصيرة الأمد بالغة التأثير ، فإنها شأن عجيب في المسرح العربي لأنها من طبيعة فن المسرح . وقد تأثر بها المسرحيون العرب دون أن يقصدوا أو ينتبهوا . فهي قانون حتمي من قوانين التعبير المسرحي . وإذا بالعرب الذين هم أمة واحدة من أمم العالم ، والذين عرفوا المسرح في فترة متأخرة كثيراً عن بقية أمم العالم يخضعون لهذا القانون الصارم . وإذا بمسرحهم في عمره القصير يتكون من موجات لا يزيد عمر الواحدة منها عن ثلاثين عاماً . وفي كل موجة كان يظهر أعلام يطبعون المسرح العربي بطوابعهم . ثم تكون الفترة بين موجتين جرجرة للمرحلة السابقة وتمهيداً للمرحلة اللاحقة . وبهذا الشكل يمكن أن نقسم تاريخ المسرح العربي إلى ثلاث مراحل .

4 - مراحل المسرح العربي

سنحاول فيما يلي أن نقف عند كل مرحلة بتبيان أسباب نشأتها والأمور التي وقفت عندها والخصائص الفنية التي تميزت بها .

المرحلة الأولى

تمتد هذه المرحلة منذ نشأة المسرح العربي في لبنان وسورية ومصر حتى الحرب العالمية الأولى .

في هذه المرحلة ولد المسرح العربي بين عامي 1847 و 1871 . فقد ابتكره مارون نقاش في لبنان . ثم تراخى الزمن عليه عشرين عاماً ليولد من جديد في دمشق . ثم ولد في مصر بعد عامين .

ولن نقف عند هذه الفترة طويلاً فقد وفّاهما الدارسون حقها .⁽¹⁾ ويكفي أن نذكر أن رواد المسرح العربي وضعوا الأسس الأولى لهذا الفن . وسار اللاحقون بعدهم على هديهم . ومن أبرز ما فعلوه أنهم نقلوا هذا الفن عن الغرب وحاولوا إدخاله في بوتقة الذوق العربي . وجعلوه وجهاً من وجوه التمدن والحضارة . وهذه الغاية الفكرية هي المهمة الأولى لعصر النهضة وظلت كذلك وقتاً طويلاً . ولتحقيق هذه الغاية أدخل الرواد الغناء في التمثيل لأنه الحبل المتين الذي يشد قلوب العرب . وأدخلوا الفكاهة حتى في التراجيديات لأنها التسلية التي تمد حبلاً ثانياً إلى قلب الإنسان عموماً . وتلخص سناء فتح الله في تقديمها للجزء الثالث من " المسرح المصري " هذه النقطة بقولها (كانت وظيفة المسرح تقديم الحكم والمواعظ والعبر للاستفادة منها . أي كان التركيز على الجانب الأخلاقي والاجتماعي . وربما كان هذا الدافع إلى تقديم أغنيات إما أثناء العرض المسرحي أو بعده . وكذلك تقديم فاصل فكاهي بعد انتهاء العرض المسرحي الأصلي . وذلك لجذب الجمهور رغم أن الأغنيات والفاصل الفكاهي لا علاقة لها بالمسرحية . ويكفي أن نذكر هنا أن بطل مسرحيات جوق اسكندر أفندي فرح كان المطرب المشهور سلامة حجازي . وكانت المطربة ملكة سرور عنصراً أساسياً في عروض جوق أبي خليل القباني حيث كانت تقدم فاصلاً من الغناء عقب كل عرض مسرحي . إن جرعتي الفكاهة والغناء كانتا تعويضاً عما يسبقهما من عمل جاد هو المسرحية وما تحمله من رسالة⁽²⁾ .

لكن الريادة للمسرح في لبنان وسورية تتوقف عن المتابعة . فمارون نقاش يموت مبكراً وينتقل أخوه وابن أخيه إلى مصر بعد أن ضاقت بهما لبنان . وفي بلاد الشام يصدر فرمان بسلطاني بمنع العمل المسرحي . فينتقل أبو خليل إلى مصر ويتوقف النشاط المسرحي في دمشق . ويقتصر العمل المسرحي في سورية على مجموعة من الشعراء المسرحيين الموسيقيين في مدينة حمص وحدها من كل المدن السورية . ويستمر النشاط المسرحي فيها من عام 1870 حتى الحرب العالمية الأولى دون توقف . لكن مسرح حمص اقتصر عليها بشكل أساسي ولم ينتقل ولم يؤثر في بقية المدن السورية لا لضعف وسائل

(1) - راجع كتابنا (المسرح السوري في مئة عام 1847 - 1946) إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق - وزارة الثقافة عام 1997 . فقد فصلنا القول في ريادة المسرح العربي وفي استنتاجاتنا حول هذه الريادة .

(2) - (المسرح المصري) الجزء الثالث . تقديم وتحليل سناء فتح الله . إصدار وزارة الثقافة - عام 1998 - ص 7 .

الاتصال فحسب ، بل لأن قرار منع القباني من المسرح كان شاملاً لبلاد الشام ، ولأن المجتمع الدمشقي المحافظ الذي دزم القباني كان قادراً على هزيمة غيره . والملاحظة المدهشة في هذا المجال أن مسرح حمص الذي لم يكن يعرف كثيراً عن النشاط المسرحي خارج مدينته أو في مصر ، يحمل سمات المسرح العربي في هذه المرحلة سواء في شكل البناء الفني للعرض المسرحي واستخدام الغناء والفكاهة ، أم في غاياته وأهدافه . وهذا بدوره يؤكد أن خصائص المسرح العربي نشأت من ظروف الأمة العربية الواحدة المتشابهة ومن الإرث التاريخي لهذه الأمة . فقد كانت أهداف المسرح في حمص هي الوعظ والإرشاد والدعوة إلى التعليم والحرية وإيقاظ الروح القومية في الأعطاف العربية المستكنة إلى حكم العثمانيين . وكانت ربوع بعض العروض المسرحية ترصد لفتح المدارس لتعليم الناشئة .

بهذا الشكل نقول إن المسرح العربي في هذه المرحلة تركز في مصر وتحدد منذ بداية ثمانينات القرن التاسع عشر (في زمن الخروج من مفهوم " الرعايا " إلى مفهوم " الجماهير ")⁽¹⁾ . واستمر على قوته ونشاطه حتى الحرب العالمية الأولى .

وكان بطل هذه المرحلة الشيخ سلامة حجازي المطرب والممثل البارع . ويمكن تلخيص خصائص المسرح في هذه المرحلة بالنقاط التالية :

أولاً : اتساع النشاط المسرحي .

في هذه المرحلة كان النشاط المسرحي في مصر قد اتخذ مدى واسعاً جعل الفرق المسرحية تتوالد بسرعة عجيبة وتسوح في أرجاء مصر المحروسة شمالاً وجنوباً . وكانت الصحافة تلاحق هذه الفرق بأخبارها وبالترويج لها . وقد انفردت مصر في هذه المرحلة بالمسرح أو تكاد . ومع أنها لم تكن الرائد الأول فيه فقد صارت موئلاً للمسرح العربي وظئراً يحميه كما كانت ملاذ المفكرين العرب وحاضنة النهضة . ولأن المسرح ابن النهضة وراعيها فقد كان طبيعياً أن تنفرد به مصر وأن تمنحه صفاته الأولى وأن تكون المصدرة الأولى له في المرحلة الثانية وخالفته في عدد من الأقطار العربية ومؤثرة في مكان ولادته في سورية ولبنان .

ثانياً : نقل المسرح الأوروبي .

(1) - المصادر السابق - الجزء الأول - تقديم وتعليق د . حسن عطية .

ونحب أن نلفت النظر إلى أننا استخدمنا كلمة (نقل) ولم نستخدم كلمة (تقليد) .

ففي هذه المرحلة كان المسرح نقلاً للشكل الأوروبي للمسرح . وثمة تفريق دقيق بين هذا النقل في فترة الريادة وبينه في هذه المرحلة . فقد نقل الرواد شكل المسرح الظاهري من تقسيم للفصول وإجراء للحكاية عن طريق الحوار دون معرفة كثيرة بطريقة بناء النص والعرض . ولم يكن المسرحيون في الفترة التالية التي سميها المرحلة الأولى أحسن حالاً بكثير ممن سبقهم . وقد عرفوا أن المسرح الأجنبي هو المنزل والمصدر . فنقلوا عديداً من النصوص لكنهم حاولوا تقليدها بطريقة مدهشة . وقبل أن نبين طريقتهم هذه نحسب أن نذكر أن النصوص التي نقلوها كثيرة جداً من المسرح اليوناني إلى فيكتور هيجو . ومن شكسبير والكساندر ديماس إلى كورنيل وراسين . وكلما كانت المسرحية كثيرة العدد فخمة الديكور متعددة الثياب كانت مغرية لهم بنقلها . وكانت الأوبرات مهوى قلوبهم لما تنتجها من فخامة الثياب وطلاوة الغناء وجلال الموضوعات .

لكن أخذهم ليا هو العجيب المدهش . فهو تقليد أساسه الابتكار . لأنهم لا يتقيدون بالنص الأصلي ولا يهتمهم أن يتقيدوا به . فكانوا يمسرون الحكاية أو يشوّمونها إن كان المسرحيون من أهل الشام . وكانوا يسمحون لأنفسهم بإجراء التعديلات دون قيد أو شرط إلا شرطاً واحداً هو أن يفتن العمل المسرحي جمهوره وأن يحب الجمهور هذا الفن وأن ينغرس في التربة العربية لأنه طريق إلى التمدن . وهذا هو أساس عصر النهضة .

ولعل (معرفتيهم القليلة بفن المسرح) و (إنقائهم المحدود لأصول هذا الفن) هما اللذان أباحا لهم هذا التصرف الحر الإبداعي خاصة وأن النقد لم يكن قادراً على محاسبتهم حسب أصول المسرح . فالتقيد أنفسهم لم يكونوا يعرفون شيئاً عن هذا الفن . وبذلك نتج شيء عجيب غريب في هذه المرحلة هو ما يسمى (التمثيل العربي) . وهذا المصطلح كان يوصف به المسرح العربي إضافة إلى أنه كان اسم فرقة مسرحية . فكان هؤلاء الذين أخذوا الفن عن أوروبا ثم نقلوا منه بحرية ، كانوا يسعون إلى خلق مسرح عربي خاص بهم . فأطلقوا هذا المصطلح الذي اختفى فيما بعد . ولم يجرؤ أحد من المسرحيين العرب في طول البلاد العربية وعرضها أن يستخدمه في الأعوام المئة التالية . ولهذا قلنا عن أخذهم للمسرح الأجنبي إنه

(نقل) ولم يكن تقليداً .

ثالثاً : الاهتمام بنص العرض لا بالنص الأدبي .

فالمسرحيون لم يكونوا يحسبون حساب (الأدب المسرحي) بل كانوا يسعون وراء (نص العرض) . وهذا يؤكد لنا أن المسرح (حاجة) يلبها العاملون فيه . فالعرب الذين يفتخرون بالأدب ويعتز أبنائها بالأدباء ، لم يكن المسرح عندهم قد تحول إلى نزعة أدبية بل كان نزعة فنية اجتماعية جماهيرية . والحالة الوحيدة التي نجدها في كتابة النص الأدبي هي حالة الشيخ عبد الهادي الوفائي الحمصي الذي أخذ يكتب للمسرح منذ عام 1870 . فقد حاول أن يجعل من فن المسرح (أدباً) رغم ضعف وسائله الفنية . ولعل انتقاله من ميدان الشعر إلى ميدان المسرح هو الذي ولد عنده هذه النزعة . لكن الشيخ محمد خالد الشلبي الذي جاء بعده في نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين وكان شاعراً أيضاً ، لم يهتم بنزعة الأدب في المسرح فسار على غرار المسرحيين في مصر رغم بعد الشقة بينه وبينهم ورغم أنه لم يكن يعرف عنهم إلا القليل . فنزع إلى كتابة (نص العرض) وحشاه بالألفاظ العامية وبما يجري مجرى النكتة والأملوجة في بلده وفي بلاد الشام .

لكن نزعة الأدب تظهر في نهاية هذه المرحلة عندما بدأت المسرحيات المكتوبة تظهر مطبوعة . من ذلك هذا الخبر (أصدر حضرة الأديب إبراهيم أفندي فارس صاحب المكتبة الشرقية رواية " الهناء بعد العناء " تأليف إسكندر ديماس وتعريب حضرة الأديب نجيب أفندي مرقص . وهي رواية جامعة لكثير من الوقائع المدهشة والفوائد الأدبية . وقد كتبت بلغة سلسة تستحب قراءتها . فنرجو لها الانتشار الكثير . أما ثمنها فخمسة قروش) . جريدة مصر 31 يونيو 1904 (1).

وقد لحق إصدار هذه المسرحية إصدارات أخرى . أي أن هذه المرحلة انتهت بنزعة أدبية سوف تتجلى في المرحلة الثانية على يد أحمد شوقي كبداية لهذه النزعة . ثم تتجلى كمنزعة أساسي على يد توفيق الحكيم وأقرانه في مصر وسورية من مثل علي أحمد باكثير ومراد السباعي وخليل الهنداوي . وسوف يقوى هذا المنزعة الأدبي في المرحل اللاحقة .

(1) - (المسرح المصري) الجزء الرابع - تقديم وتحليل فنحي العشري - ص 133 .

رابعاً : التوجه السياسي .

إن الاتجاه الأبرز والأهم في المسرح وفي عصر النهضة وفي إدخال الجمهور في لعبة المسرح وإقناعه بها ، هو الوقوف في وجه المحتل العثماني وطمعاني الحكام الذين نصبّهم في مراكز السلطة أو أصدر الفرامانات بنبئيتهم . ولم يكن الوعظ والإرشاد والتوجه الأخلاقي إلا تأكيداً لهذه الغاية ووصولاً إليها . والشاهد النفيس التالي يؤكد هذه الغاية الأساسية للمسرح في تلك المرحلة ووسيلته إليها معاً . (من أحسن ما تصبو إليه نفوس الأدباء في هذه الديار مشاهدة التمثيل المتقن والروايات العصرية المفيدة . ومن أحسن الروايات الجديدة رواية " الشعب والقيصر " التي نالت خير استحسان لأنها تمثل قوة الشعب ورضوخ السلطة الحاكمة لمطالبه . ولما كانت هذه الرواية تحتاج إلى إبداع في التمثيل وإتقان في المناظر ، لم ير مجتمع التمثيل العصري الذي اشتهر أفراداه بالبراعة والإبداع تمثيلاً وتلحيناً بدأ من تشخيصها حتى لا يحرّم الأفاضل من مشاهدة الاستبداد راضياً لأحكام صوت الشعب)^(١) . جريدة الوطن 23 نوفمبر 1905 .

المرحلة الثانية

مع نهاية الحرب العالمية الأولى حدث انعطاف كبير في حياة الأمة العربية وضعها فوق نار تغلي لتنفجر عن مرحلة جديدة من الحياة ، وعن مرحلة جديدة في المسرح يأخذ من المرحلة الأولى أقل ملامحها ويكتسب لنفسه ملامح جديدة تجعله متميزاً عن المرحلة السابقة متميزاً شديداً .

لقد زالت الدولة العثمانية حاملة معها نظامها الإقطاعي المتخلف لتحل محله بتردد سريع دوايبُ الصناعة التي ستخلق قوة رأس المال بعلاقاته الاجتماعية الجديدة ونظم الحكم المناسبة له . وفي الوقت نفسه أطبقت الدول الاستعمارية على الأقطار التي لم تكن قد أطبقت عليها من قبل . فلم يحل عام 1920 حتى كانت جميع الأقطار العربية قد وقعت تحت برائن إنكلترا وفرنسا وإيطاليا . وبما أن العرب كانوا يظنون الخلاص من الدولة العثمانية بداية للاستقلال من الأجنبي ، فإن خيبة ظنهم دفعتهم إلى سلسلة من الثورات العنيفة التي بدأتها ثورة مصر عام 1919 . وتلتها الثورة السورية الكبرى عام 1925 . ثم بدأت سلسلة جديدة أشد عنفاً في الجزائر وليبيا وتونس والجزائر .

(١) - (المسرح المصري) الجزء الرابع ص 235 .

ففي بداية هذه المرحلة تراجع المسرح في مصر وسورية معاً . وإذا كانت دمشق قد افتتحت هذه المرحلة بعمل مسرحي ضخم هو مسرحية (جمال باشا السفاح) التي صنعت أهلكها ، فإنها كانت من نمط مسرحيات المرحلة السابقة . ثم توقف المسرح في دمشق بعدها حتى بداية ثلاثينات القرن العشرين . وإذا كانت مدينة حمص قد شهدت في الفترة بين 1920 و 1925 نشاطاً مسرحياً كثيفاً وعنيفاً في صدامه مع الفرنسيين ، فقد كانت مسرحياتها أيضاً من نوع المرحلة الأولى . وإذا كانت مصر قد شهدت في هذه الفترة نشاطاً مسرحياً أيضاً ، فقد كان أيضاً من نوع المرحلة السابقة التي استمرت حتى بداية الثلاثينات .

لكن نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية الثورات العربية حملت شيئاً جديداً إلى المسرح العربي . ففي سورية امتد المسرح من دمشق وحمص إلى أكبر المدن السورية الأخرى (حماة وحلب) . فلم يحل عام 1930 حتى كانت أكثر المدن السورية قد دخلت حومة النشاط المسرحي بقوة وبشكل واسع يوازي ما كان عليه المسرح في دمشق وحمص .

وبدأ المسرح يدخل الأقطار العربية التي لم تكن قد عرفت المسرح من قبل أو عرفت على نطاق ضيق متفرق . وكان الفضل في ذلك لعدد من الفرق المسرحية المصرية التي طافت في كثير من أرجاء الأقطار العربية وألقت فيها بذرة المسرح .

المسرح المغربي كان أول عهده بالمسرح عام 1923 إثر زيارة فرقة مصرية قدمت رواية " صلاح الدين الأيوبي " من تأليف نجيب حداد ورواية " روميو وجولييت " لوليم شكسبير واقتباس نجيب حداد أيضاً⁽¹⁾ .

ففي الجزائر بدأ المسرح عام 1921 إثر قدوم (فرقة مصرية يقودها جورج أبيض وقدمت عروضاً لمسرحيتين باللغة العربية الفصحى . ولم يكن الإقبال كثيفاً فيما عدا الجمهور المطلع على هذه العروض والتي تركت رغم ذلك أثراً عميقاً على المتفرجين الذين حضروا . وكان أغلبهم من شباب الطلبة⁽²⁾ . ثم جاءت فرقة مصرية أخرى في العام التالي . ولم يحل عام 1926 حتى توالى المسرحيات الجزائرية . وامتدت حركة المسرح إلى أغلب

(1) - (المسرح المغربي) تأليف محمد عزام . إصدار اتحاد الكتاب العرب - دمشق عام 1987 - ص 12 .

(2) - (شهيد المسرح الجزائري عبد القادر علولة) إصدار وزارة الثقافة المصرية - ص 6 .

المدن الجزائرية الكبيرة .

وفي اليمن كانت بداية المسرح عام 1910 بشكل ضعيف . ثم كانت البداية الحقيقية في بداية الثلاثينات .

وفي الأردن قدمت أول مسرحية عام 1920 . لكن توسعه وانتشاره كان في بداية الثلاثينات .

وعلى غرار ذلك نشأ المسرح في تونس والعراق . وفي هذه الفترة الممتدة بين بداية ثلاثينات القرن العشرين وبين منتصفه - وهي لا تزيد عن ثلاثين عاماً - تشكلت الموجة الثانية في المسرح العربي . وكانت لها خصائصها المتشابهة في كل أقطار العربية رغم كل تنوعاتها .

أول سمات هذه المرحلة هو التوجه السياسي النضالي ضد المستعمر . مثلما في ذلك مثل الرواد الأوائل ومن تلاهم في المرحلة الأولى . لكن العدو هنا تغير . فهو الأجنبي الغربي بعد أن كان الأجنبي التركي . وكما لاحق السيد التركي المسرح بالمنع والرقابة وتشريد أصحابه في مصر وسورية ، قام السيد الغربي بملاحقة المسرح لكن في كل الأقطار العربية هذه المرة . (وقد أحس الاستعمار بخطر هذا التوسع المسرحي ، فأصدر المقيم الفرنسي في عام 1934 قراراً بتكوين لجنة رقابة للإشراف على التمثيل لأنه كان يرى في كل حفلة تمثيلية تجمعاً خطيراً على وجوده . وكثيراً ما كان الرقيب يلفق الأعذار لمنع رواية أو إقامة حفلة . ثم اغتتم المستعمر ثورة الأحزاب في يناير 1944 للمطالبة بالحرر والاستقلال ، فأجيز على المسرح والصحافة ⁽¹⁾ .) ومنذ ذلك الحين - عام 1937 - فرضت الرقابة لأول مرة على المسرح وأصبحت سيفا على رؤوس الكتاب والمخرجين والفرق المسرحية . ثم تطورت هذه الرقابة للحد من نشاط المسرح والتأليف بأشكاله المختلفة لتصل إلى الصحف والمجلات التي تزايد ظهورها في ذلك الوقت ⁽²⁾ .

ومن مثل هاتين الفقرتين نجد الكثير في الكتب التي أرخت للمسرح في الأقطار العربية في هذه المرحلة .

لكن هذا الدور السياسي لم يقف عند الموضوعات السياسية المباشرة

(1) - (المسرح المغربي) ص 24 - 25 .

(2) - (سبعون عاماً من المسرح في اليمن) تأليف سعيد عولقي - إصدار وزارة الثقافة والسياحة في جمهورية اليمن الديمقراطية - عام 1983 - ص 40 .

فقط . بل اتخذ سمة أعم وأشمل هي التي تشكل دوره الأساسي في هذه المرحلة وهي مناقشة الأوضاع الاجتماعية والمشاكل الهامة التي نجمت عن التغيرات التي أصابت المجتمعات العربية . ونحن نذكر مثل هذا الدور الكبير للمسرح المصري مثلاً على يد أعلامه وهو يدور حول صراعات اجتماعية ويدعو إلى مزيد من الحرية والعيش الكريم للمواطن المسحوق . ولعل من الطريف أن نذكر هنا أن النظام الملكي الذي لم يكن يستطيع الوقوف في وجه المسرح المصري لقوته ولأنه صار وجهاً من وجوه الفن المصري الذي بدأ يسود على الساحة العربية ، كان يكرس العروض المسرحية التي كانت (تمنع) الصراع الطبقي . وهذا ما اتهم به يوسف وهبي مثلاً . ولكن ذلك لا ينفي دوره في أنه كان يغوص - مع غيره - في القضايا الاجتماعية الملحة يومذاك .

أما المسرح السوري ، مثلاً ثانياً ، فقد ظل يقارع المستعمر الفرنسي في هذه المرحلة قراعاً مباشراً وغير مباشر . ولم تكن دعوته إلى رفع الظلم الاجتماعي وفضيح آلية السلطة السياسية التي كانت في أغلب الأحيان صنيعة للفرنسيين إلا وجهاً من وجوه الصراع السياسي . وقد شكوا مراد السباعي وعبد الوهاب أبو السعود وغيرهما مراراً الشكوى من تعرض السلطات لهما . أما في بقية الأقطار العربية فمع أن المسرح كان ناشئاً فيها ، فقد حمل هذا الجانب الاجتماعي الذي ينصب في الثورة على المستعمر وعلى التخلف معاً . وليس ذلك إلا لأن المسرح العربي منذ خطوات الممثلين الأولى على خشبته حمل هذه المهمة الاجتماعية والسياسية التي هي في الدرجة الأولى سبب ولادته .

ثاني سمات هذه المرحلة أنه - باستثناء مصر - كان في جميع الأقطار العربية في أيدي (الهواة) أو (الغواة) كما كان يطلق عليهم في سورية في تلك المرحلة . وكلمة (الهواة) هنا لا تعني المبتدئين في العمل المسرحي بل تعني الذين لا يبعثون من ورائه ربحاً والذين يقومون به لل غاية التي سلف ذكرها . وهؤلاء كانوا يعتبرون المسرح وجهاً حضارياً وموقفاً فكرياً ونضالاً وطنياً . ففي المغرب يُعتبر مسرح الهواة التاريخ الحقيقي للمسرح المغربي . وقد امتد (ليشمل المغرب كله . وتتوزع فرقته على جميع المدن محققاً بذلك لا مركزية مضادة لمركزية المسرح الاحترافي . ولقد ساهم مسرح الهواة ، رغم قلة إمكاناته ، في استنقاذ ذوق الجمهور من برائث المجانية والابتذالية . وزرع قيماً ذوقية جديدة وجادة (11) .

(11) - (المسرح المغربي) ص 15 .

وهؤلاء الهواة كانوا حملة المسرح الحقيقيين . وقد أسسوا الفرق والأندية الفنية في طول البلاد العربية وعرضها والتي يصعب إحصاؤها . وقام بعبء العمل المسرحي فيها المثقفون ورجال الفكر والسياسة .

وكانت المدارس مقراً ثانياً للنشاط المسرحي خاصة وأن الحركة الطلابية في الوطن العربي كانت طليعة اجتماعية ونضالية .

ثالثاً سمات هذه المرحلة ظهور (المسرح التجاري) الذي ظل المسرح العربي ينم منه حتى الآن .

والمسرح التجاري كان لا بد له أن يظهر وأن يكبر ويتسع ويستهلك قوى المثقفين المسرحيين في محاربته دون أن يستطيعوا . ويعود ذلك إلى أن النظام الرأسمالي بطبيعة تكوينه وقيامه على الاستغلال وامتصاص الأرباح يُفرز نوعاً خطيراً من النتاج الفني هو (فن الملاهي) . والمسرح التجاري من هذا النوع . ومثل هذا المسرح لم يكن موجوداً في المرحلة الأولى لأن النظام الاقتصادي كان إقطاعياً تجارياً في الدرجة الأولى . والفن في مثل هذا النظام لا يظهر منه إلا الوجه الوقور الذي يقوم به وجهاء المجتمع المثقفون المتطورون . ولهذا السبب كانت الموسيقى ، مثلاً ، في يد المشايخ ورجال الدين الذين أخضعوا فن الموسيقى للمسرح حين ظهر المسرح كما ارتقوا بفن الموسيقى نفسه . وتأكيذاً على ذلك نذكر أن كبار الموسيقيين في نهاية القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين كانوا من المشايخ . ويكفي أن نذكر أسماء الشيخ سيد درويش والشيخ سلامة حجازي والشيخ أبي خليل القباني والشيخ زكريا أحمد والشيخ عبد الهادي الوفائي . وهؤلاء تراوخوا بين العمل الموسيقي والعمل المسرحي : ومثل ذلك نراه في الأردن مثلاً . فقد بدأ المسرح فيه على يد مجموعة من رجال الدين المسيحي منهم الأب زكريا النشوملي والكاهن أنطون الحيجي . ولا يعني هذا أنه لم يكن يوجد موسيقى اللير في أماكن اللير . لكن هذا النوع وهذه الأماكن كانت تحتمي بالاختباء من سطوة الوجيئة ورجال الدين ولا يقترفها إلا الشباب أيام جهالتهم التي تنتهي إلى توبة نصوحة كما كان يقال في تلك الأيام . فلم تكن موسيقى اللير تشكل خطراً على الموسيقى كما لم تكن تشكل خطراً على الأخلاق العامة . أما في النظام الرأسمالي فإن هذا النوع من الفن يصبح ركناً ركيناً من الحياة الاجتماعية . وتبنى له الدور الفخمة التي تطغى على أماكن الموسيقى الراقية . ويصبح محمياً بقوانين الدولة وقوة رجال الأمن والقانون فيها . وبمقدار ما يستفحل النظام الرأسمالي في القوة والامتداد

والاستغلال يزداد شأن دور اللّيو هذه حتّى تطغى على الفن الراقي . وهذا ما نشاهده اليوم في وطننا العربي - كما في جميع بلدان العالم الرأسمالي - حيث يطغى الفن الهابط على الفن الراقي الذي يكاد يختفي .

من هذا النوع الفني الرخيص ينبت المسرح التجاري محمياً بالقوانين متاحاً له أن يجتذب إليه جمهور المتعة بوسائل الابتذال التي تكون دغدغة الجنس إحداها . ويطلق عليه أحياناً اسم (المسرح الاحترافي) الذي كان نقيضاً لمسرح الهواة الذين كانوا يساهمون في بناء الحياة الجديدة الواعية في أرجاء الوطن العربي . وكما يكون الصراع بين الظالم والمظلوم والمستغل والمستغل في ظل النظام الرأسمالي ، كان الصراع والخصومة بين المسرح التجاري وبين المسرح الراقي أو مسرح الهواة في هذه المرحلة . (ولقد ساهم مسرح الهواة ، رغم قلة إمكانياته ، في استنقاذ ذوق الجمهور من برائن المجانية والابتذالية ، وزرع قيماً ذوقية جديدة وجادة للحقن التخديرية التي حقن بها سماسرة المسرح هذا الذوق . وككل الحقن الفاعلة ، كان من الطبيعي أن تكون هذه الحقنة المضادة واخزة مثيرة منبهة)⁽¹⁾.

رابع سمات هذه المرحلة أن المسرحيين كانوا يستميّتون في تقليد المسرح الأجنبي ويفتخرون باستماتتهم هذه ويعتبرون إتقان التقليد - وهو غير النقل - مقياساً لرقى المسرح .

ولا شك أن تقليد المسرح الأجنبي كان بداية المسرح العربي والمظهر الذي ولد فيه . لكن هذا التقليد لم يكن متقناً كما ذكرنا . فالمسرحيون كانوا جاهلين لأصول هذا الفن كما كانوا غير مقتنعين بضرورة إتقان تقليده . وكفاهم أنهم أخذوا القالب العام للمسرح ثم ركّبوه وركّبوه بحسب قدراتهم الذاتية وبحسب رغبات جمهورهم . ومع أنهم قدموا نصوصاً كثيرة من المسرح الأوروبي فإنهم تلاعبوا بهذه المسرحيات ما شاءت لهم استجابة جمهورهم أن يتلاعبوا . ولم يكن تمصيرهم أو تشويمهم للمسرحيات إلا نوعاً من الحرية الكبيرة التي منحوها لأنفسهم حتّى يعبروا بهذا الفن إلى خلايا مجتمعيهم تعبيراً عن هذا المجتمع وإقناعاً بهذا الفن . وإذا كان أمراً مضحكاً أن تتحول (روميو وجولييت) أو (أندروماك) مثلاً إلى فسحة للمواويل والأدوار والطاقات ، فإنه في الوقت نفسه جرأة على اختراق أصول هذا الفن وتدويرها وتكعيّبها ببساطة العفوية وبراعة الإبداع واستهانة الجهل وحرص الفنان على

⁽¹⁾ - (المسرح الغربي) ص 15 - 16 .

تجاوب الجمهور معه . ولذلك كان المسرح فائتاً للمتفرج . واستطاع المسرحيون المصريون أن يجوبوا أنحاء قطرهم حاملين هذه الشعلة الجديدة المضينة إلى مختلف الشرائح الاجتماعية مطلقين على عملهم اسم (التمثيل العربي) كما قدمنا .

أما في هذه المرحلة فقد تغير الحال تغيراً جذرياً . وصار هم المسرحيين أن يتقنوا تقليد المسرح الأجنبي . وفي هذه المحاولة للإتقان طرأه ومفارقة .

فالإتقان كان في الدرجة الأولى في كتابة النص المحلي على طريقة بناء الدراما في المسرح الأجنبي . وهو ما وصفه عبد القادر علولة بأنه الممارسة المسرحية على النسق الأرسطي . (ويعنى بالنسق الأرسطي شكل تنظيم العرض المسرحي اعتماداً على تجسيد الحدث والإيهام . ومن ثم دعوة المشاهد إلى عملية التماثل وحبسه في دور المشاهد المتطفل والخامل)⁽¹⁾ .

وتأكيداً على ذلك يكفي العودة إلى النصوص التي كتبها أحمد شوقي وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ومراد السباعي وغيرهم من كتاب مصر وسورية وبعض الأقطار العربية . فأحمد شوقي يحاول تقليد المدرسة الكلاسيكية . وتوفيق الحكيم نجح (في أن يكتب - للمرة الأولى باللغة العربية - مسرحيات تلتزم إلى حد كبير ، قواعد البناء الذي عرفه المسرح الأوروبي حتى عشرينات هذا القرن)⁽²⁾ . وكان مراد السباعي ، وهو أعلى نموذج لبناء النص المسرحي المتقن الرفيع المستوى في سورية في هذه المرحلة ، كان يحرص على تقليد الدراما الفرنسية بإتقان شديد يتخيل وراءه موليير في الدرجة الأولى بقوة .

والإتقان في الدرجة الثانية كان في تقديم المسرحيات الأجنبية دون تحوير إلا في الحدود الضيقة على عكس ما كان يجري في المرحلة الأولى . فبمقدار ما أباح مسرحيو المرحلة الأولى لأنفسهم من حرية في التحوير والتعديل والتمصير والتشويم ، حرّم المسرحيون على أنفسهم هذه الحرية التي اعتبروها ضللاً بغية إظهار أنهم متقنون لأصول المسرح الأجنبي .

لكن إتقان التقليد في الكتابة يرافقه إتقان في تقليد عرض النص العربي

(1) - (شييد المسرح الجزائري) ص 6 .

(2) - (ازدهار ومشوط المسرح المصري) ص 35 .

أو الأجنبي . وهو يحتاج إلى دراسة لفن التمثيل والإخراج في مدارس الغرب . وهو أمر إن توفّر بالثقافة للكتاب ، فإنه غير متوفّر لأرتال العاملين في المسرح . وهؤلاء العاملون الممثلون لإتقان التقليد وجدوا في جورج أبيض ويوسف وهبي وزكي طليمات ضالّتهم المنشودة باعتبارهم من أوائل الدارسين لفن التمثيل والإخراج في مدارس الغرب ومن المقلّدين لها . وهؤلاء الثلاثة زاروا عدداً من البلدان العربية وبذروا فيها بذرة المسرح على طريقتهم . فساد أسلوبهم - وخاصة أسلوب جورج أبيض - على التمثيل وبناء العرض المسرحي في كل أرجاء الوطن العربي حتّى في سورية ذات السابقة القديمة في المسرح . ويكفي أن نذكر مثلاً على ذلك أن عبد الوهاب أبو السعود الدمشقي التحق بفرقة جورج أبيض عام 1911 . فلما نشط عمله المسرحي منذ بداية ثلاثينات القرن العشرين ، نقل نصوص جورج أبيض الأجنبية وأسلوبه في التمثيل وبناء العرض . ومن عبد الوهاب أبو السعود تعلم الكثيرون من العاملين في المسرح السوري . وإذا كان جورج أبيض ويوسف وهبي أكثر الثلاثة تأثيراً في الوطن العربي ، فإن زكي طليمات أسس المسرح في عدد من الأقطار العربية كان الكويت من أبرزها .

لكن هذا التفاني في تقليد المسرح الأجنبي إلى حد الاستماتة لم يكن يناماً مكتملاً . بل كان كما تقتضي الحياة وقدرة الفنان على التعبير عن الحياة . أي أن المسرحيين كتاباً وممثلين ومخرجين كانوا مضطرين إلى التحوير والتعديل في الأصول التقليدية بمعناها الأرسطي الواسع غصبا عنهم . وقد اضطروا راغمين إلى هذا التحوير حتّى يستوعب العمل المسرحي مشاكل العرب الأساسية التي تهمهم في مختلف أقطارهم ، والمشاكل الخاصة بكل قطر . فغير هذا التحوير الطفيف لا يستطيعون إقامة جسور التواصل مع الجمهور العربي الذي يملك ذائقة الجمالية الخاصة كما يملك درجة معينة من الحساسية واللفظة نحو الموضوعات التي يعالجها المسرح تاريخية كانت أم معاصرة . فكان المسرحيون - وهم يغرقون في التقليد الحرفي - ينتقلون إلى التقليد المعدل مع رغبتهم الكاملة في إتقان التقليد .

واعتقد أن هذه الحالة من الازدواجية المتناقضة التي أرغم المسرحيون العرب عليها ، واحدة من أهم الأسباب في اضطراب النقد الذي تناول مسرحيات توفيق الحكيم مثلاً ، أو مبالغات يوسف وهبي العاطفية فيما كتب أو اقتبس وفي تفخيمه لأسلوب الأداء واختياله على خشبة المسرح . وهو السبب

أيضاً في عدم إدراك سر الخطابية في أداء عبد الوهاب أبو السعود وفي انحراف مراد السباعي في تقليد المدرسة الفرنسية رغم إصراره على إتقان تقليدها . كما أنه هو السبب في حيرة الكثيرين من مؤرخي المسرح في الأقطار العربية في فهم أسلوب الكتابة والتمثيل في هذه المرحلة . وبفهم أطراف هذه المعادلة نستطيع تقسيم عمل المسرحيين في هذه المرحلة ببساطة . فتوفيق الحكيم كان يحاول استيعاب المعاناة الفكرية للمواطن العربي الذي اختلطت ثقافته التراثية بالثقافة الأجنبية فنتج عن ذلك نمط من التفكير إن نظرت إليه عند العربي وجدته مستقيماً . وإن نظرت إليه من وجهة نظر الغربي وجدته معوجاً . ولأن النقد المسرحي حاول أن يقيس مسرح توفيق الحكيم على مصادره ، لم يدرك التحوير الخفي الذي أجراه الكاتب على بناء الدراما كي يصبح عربي المحتوى في قالب الأجنبي . ولهذا السبب وجد الجمهور العربي العريض في توفيق الحكيم ضالته الفكرية . فأقبل المسرحيون العرب على تقديم مسرحياته . وشغف بها المتفرج في حين ظل النقد حتى الآن حائراً في فهم توفيق الحكيم الذي فهمه الجمهور ببساطة وعفوية .

وكذلك الحال في فهم يوسف وهبي ومن قبله جورج أبيض اللذين حاولا تقليد أسلوب التمثيل الأجنبي فما لا به إلى التفخيم والاختيال على المسرح لأن العصر الذي عبرا عنه كان مشحوناً بالغضب من المستعمر الأجنبي ، ومشحوناً بتوتر الانتقال بالعوادات والتقاليد التي كانت تتحسر ليحل محلها تقاليد وعادات عصرية صنعها النظام الرأسمالي الذي كان يعصف بمصر عبر كل التمردات السياسية . وفي مثل هذه الأوضاع الغضبي المتوترة يميل الإنسان نحو المبالغة في إظهار عواطفه ، ونحو التفجر النفسي والفكري . فيكون هذا الأسلوب الفني في الأداء معبراً عن حالة الغضب الخفي والتوتر الظاهري . ولهذا السبب أحب الناس أسلوب جورج أبيض ويوسف وهبي وأمثالهما رغم كل الانتقادات التي وجهت إليهما في عصرهما وفيما بعده . ومثل هذه المبالغة الغضبي المشحونة من المستعمر والمتوترة في تلقي التغييرات الجديدة في سورية ، تجلّى أداء عبد الوهاب أبو السعود بخطابيته التي كانت تسحر معاصريه . فكان المسرح عنده شبيهاً بحالة الناس في محافلهم السياسية الناقمة على المستعمر ، وبحالة الناس وهم يتصارعون حول المفاهيم الأخلاقية التي كان القديم والجديد يصطرعان حولها في سورية . وماذا نتوقع من مراد السباعي مثلاً ، إذا علمت أن الفرنسيين حاربوه وأن المحافظين حاربوه حتى أخرجوا النساء بالشتائم حين دعاهن إلى مشاهدة عرض مسرحي ؟ أ لّن يكون

الغضب والتوتر حشواً أسلوبه في الكتابة والإخراج والتمثيل ؟
 بهذا الشكل نصل إلى تلخيص حالة التقليد ومحاولة إتقانه في هذه
 المرحلة بأنه كان محاولة واضحة جلية . فلم تكن متلاعبة به كما في المرحلة
 الأولى ولم تكن متناقضة معه كما سوف نرى في المرحلة التالية .

المرحلة الثالثة

منذ أواسط أربعينات القرن العشرين ، أخذ المد المتصاعد للموجة
 الثانية يتراجع ويتراخى . فكانت السنوات التالية جرجرة للأعمال التي انتقلت
 فيها . كما كانت خصائصها القوية تسحب ذيلها بضعف على أعمال هذه
 السنوات . ودليل ذلك مثلاً ، أن جلاء الفرنسيين عن سورية لم يترك أثره على
 المسرح السوري فلم يلتفت إليه المسرحيون الذين كانوا مائز اللون مشغولين
 بهموم الثلاثينات في حين التفت الشعر السوري والعربي بهذا الحدث . والدليل
 الأكبر على ذلك أن نكبة فلسطين التي تعتبر أخطر ما واجهه العرب في القرن
 العشرين لم يتناولها المسرح العربي كله إلا في أضيق الحدود في عقد
 الخمسينات . وبينما كان عمر أبو ريشة يُرعد بقوله في النكبة :

أمتي هل لك بين الأمم منبر للسيف أو للقلم
 أتلقاك وطرفي مطرق خجلاً من أمسك المنصرم

كان المسرح يصمت عن هذا الحدث الجلل . وسوف يعود المسرح
 السوري إلى الجلاء ، ويعود المسرح العربي إلى النكبة في عقد الستينات حينما
 أهلت المرحلة الثالثة .

* * *

في العقد الذي كانت فيه الموجة الثانية تتراخى بعد أن استنفذت
 أغراضها السياسية والاجتماعية ، كانت الأمة العربية تدخل مخاضاً جديداً .
 فمنذ أواسط الأربعينات حتى أواخر الخمسينات تحقق استقلال الدول العربية
 جميعاً . وأصبح العرب - لأول مرة منذ الفتح العثماني قبل أكثر من أربعة
 قرون - يملكون زمام أنفسهم بحكوماتهم المحلية .

وبدأ العرب يواجهون مشاكل ما بعد الاستقلال . وانكشفت عيوب
 المجتمعات العربية التي كان الصراع مع المستعمر الأجنبي يُخفيها أو يُخفف
 الحديث عنها ويجعلها في المرتبة الثانية .

لقد واجه العرب التجزئة القومية والتفاوت الطبقي بما يصحبه من الظلم الاجتماعي وتفشي الجهل والفقر لدى الفئات الكثيرة من الناس وتخلّف الزراعة والصناعة . وأضيف إلى ذلك كله ضياع فلسطين وإنشاء دولة غربية عنهم في أكبر المناطق العربية استراتيجية وأهمية . وكانت حاجزاً بين شرق البلاد العربية وغربها . وهي دولة تفوقهم تقدماً . وهي فوق هذا مدعومة بعدو الأمس الذي كان محتلاً أراضيهم وبعدها آخر من الدول الأجنبية .

أمام هذه المشاكل وقفت الحكومات العربية مهلهلة عاجزة كما كانت المجتمعات العربية نفسها هشة متخلّفة . فوجد العرب أنفسهم أمام مهمة أكبر من مهمة إنجاز الاستقلال وهي مهمة تجديد المجتمع المستقل وحمايته . ولم يجدوا لذلك غير طريقة واحدة هي خلع الحكومات القائمة والإتيان بحكومات جديدة تعبر عن مصالح الفئات الكبرى من الشعوب . وهكذا تفجرت الثورات العربية التي بدأتها ثورة مصر عام 1952 . ثم ثورة العراق عام 1958 . ثم ثورة ليبيا عام 1960 . ثم ثورة سورية عام 1963 . وهذه الثورات جميعاً نادت بالاشتراكية نهجاً جديداً في إدارة المجتمعات وفي السياسة . وحمل استقلال الجزائر تقبضات وتقلصات كثيرة استقرت على اتجاه اشتراكي . وحمل استقلال تونس والمغرب شكلاً قريباً من الانقلاب الاجتماعي دون أن يبلغ مرتبة الثورة . وتقلقل النظام في الأردن حتى استقر إلى تحويل النظام الملكي من صفة العشائرية إلى صفة الدولة . وتجدد الحكم في العربية السعودية . وانقلب النظام الحاكم في اليمن بمعونة مصر . وبدأت دول الخليج الصغيرة تتقلب مجتمعاتها بعد اكتشاف البترول .

إن هذه الحالة الثورية العنيفة التي مخضت الوطن العربي في فترة وجيزة من أقصاه إلى أقصاه كانت المنعطف الجديد الخطير الذي يعتبر المرحلة الانعطافية الثالثة .

في هذه المرحلة كان التوجه الرئيسي للعرب يتراوح بين بناء الاشتراكية نظاماً للمجتمع العربي وبين تحقيق العدالة وتكافؤ الفرص أولاً . وإلغاء تجزئة الأمة العربية على شكل من أشكال التوحد والتجمع ثانياً . وتحرير فلسطين من براثن العدو ثالثاً . ولتحقيق هذه الميادين الثلاث انبثقت الأنظمة العربية الجديدة أو المجددة لإهابها . وظن العرب أن مجيء هذه الحكومات الوطنية الثورية أو المجددة سوف يدفع عجلة التقدم العربية .

ولا شك أن هذه البنود الأساسية تنبثق عنها أهداف صغيرة جزئية

تختلف من بلد إلى بلد ومن قطر إلى قطر . لكنها كلها استمرار لأهداف عصر النهضة التي تطمح إلى استعادة المجد العربي السالف والحضارة العربية الذاهبة، والمييم في هذه الأهداف أن العرب كانوا مؤمنين أشد الإيمان بأنها سوف تتحقق . وأن الحلم العريض هذا سوف يتجسد بفضل عملهم المدني والعسكري . وقامت الحكومات التي رفعوها إلى سدة الحكم بتغذية هذه الآمال وبالوعد القريب من تحقيقها . وعلى الرغم من أن هزيمة حزيران - يونيو - عام 1967 قد هزت أركان الحلم وكشفت عن عيوب جديدة نسبها العرب إلى حكوماتهم الثورية ، فإن الأمل بالنصر والعدل والمستقبل الكريم لم يتزعزع . بل يمكن القول إنه ازداد تعمقا . ألم يجبر الشعب في مصر رئيسه المهزوم على العودة إلى سدة الرئاسة مرة ثانية كانت أثبت لحكمه وأكثر تحميلا لمسؤولياته ؟

لكن الحلم الطافح بعد الهزيمة الفاجعة تخلص من رومنسيته التي كان عليها إلى حالة أكثر واقعية . فصار السعي إلى الاشتراكية أقوى . وصار الهجوم على الاستبداد أشد . ومن وراء هذا الإصرار الثوري العنيف الجريء كان الاتحاد السوفياتي بدعمه المطلق للعرب يغذي هذه الأحلام .

لقد استمر هذا الحلم على عنفوانه وحيويته مدة عشرين عاماً تبدأ منذ منتصف ستينات القرن العشرين وتنتهي في منتصف ثمانيناته . وفي هذه السنوات العشرين عاشت الموجة الثالثة ، فارتفعت حتى بلغت ذروتها بزخم لم يكن للمرحلتين السابقتين . وانتهت إلى هبوط سريع يائس لم تعرف مثله المرحلتان السابقتان . ورسم المسرح العربي لنفسه أبعاداً جليلة صعدت كلها وهبطت كلها .

أول هذه الأبعاد أن المسرح العربي في مختلف الأقطار ترافف في درجة واحدة من القوة . فالمسرح في مصر وسورية كان أقوى وأوسع منه في بقية الأقطار العربية التي عرفت المسرح بعدهما بما لا يقل عن نصف قرن . لكن المسرح في هذه الأقطار كان قد استكمل بنيانه الفني والفكري . ذلك أنها كانت قد بدأت منذ أربعينات القرن العشرين تفتح معاهدها المسرحية وترسل أبنائها إلى الدول الأجنبية لتتعلم المسرح . وأخذت تستكمل - ما استطاعت - صالات العرض وتجهزها بما كان متاحاً لها . فلم يحل عقد الستينات حتى كانت قد أنشأت مسارحها الرسمية . ففي المغرب صار المسرح منوطاً بالدولة منذ عام 1956 . وأنشئ المسرح الوطني في الرباط عام 1962 . وصدر

مرسوم تأميم المسرح في الجزائر عام 1963 . وتميزت فترة الستينات باهتمام وزارة الإعلام في الأردن . وفي عام 1965 تأسس المسرح الأردني . وفي اليمن يعتبر عام 1964 بداية مرحلة جديدة في المسرح بحيث (يمكن القول إن ستاراً سميكاً قد أسدل على النشاط المسرحي القديم الذي تلاشى بالتدرج)⁽¹⁾.

بهذه الطريقة قطعت الأقطار العربية أشواطها التي كانت متخلفة فيها واستكملت كل الاتجاهات التي سار عليها المسرح في مصر وسورية ، وكل الخطوات التي خطاها في مصر ثم في سورية . وظهر هذا التراصف جلياً في مهرجان دمشق للفنون المسرحية الذي نشأ في ذروة هذه الموجة عام 1969 وانتهى بانتهائها

قبل مضي عشر سنوات على إنشائه . وكان الحاضر الحقيقي لها في صعودها وهبوطها . ففي هذا المهرجان كانت العروض المسرحية العربية من القوة بحيث لم تكن العروض المسرحية المصرية والسورية أفضلها . وبحيث كانت جميع عروضها تنصب في القنوات الفكرية والاجتماعية نفسها التي هي ترجمان الهم العربي المشترك.

ثاني هذه الأبعاد أن المسرح العربي كان جريئاً وواضحاً وصريحاً في معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية . وبذلك انقسم المسرح العربي إلى قسمين رئيسيين :

قسم اجتماعي تجلّى في التوجه نحو الواقعية . وهي واقعية تتراوح بين الواقعية الاشتراكية - كما كان يطلق عليها يومذاك - التي لامست حد المباشرة في المعالجة والهجوم والتحريض على الثورة ، وبين الواقعية النقدية - كما كان يطلق عليها يومذاك أيضاً - التي تحلل الواقع وتكشف مكامن الخلل فيه .

وقسم سياسي محض انبثق عنه لأول مرة في تاريخ المسرح العربي نوع جديد هو (المسرح السياسي) الذي بلغ من قوته أن ندوة مهرجان دمشق في دورته الخامسة ألغى الموضوع المقرر سابقاً وعالج موضوع المسرح السياسي الذي حدد مهمته بالوقوف عند الأمور السياسية الآنية .

وإذا كانت الواقعية قد بدأت في مصر منذ بداية الستينات مع نعمان عاشور وألفريد فرج ومحمود دياب وأقرانهم ، فإن نزعة المسرح السياسي بدأت في سورية مع سعد الله ونوس وممدوح عدوان ورياض عصمت

(1) - (سبعون عاماً من المسرح في اليمن) ص 141 .

وأقرانهم. ومن هذين البلدين امتد هذان المنحيان إلى الأقطار العربية .

ولكي نذكر وضوح وضراوة هذين الاتجاهين في المسرح العربي وإصراره عليهما ، نورد بعضاً من أهداف مهرجان دمشق التي أعلنها منذ دورته الأولى . ومنها (بلورة فن مسرحي عربي ، يخاطب الجماهير العربية من محيط الوطن العربي إلى خليجه ، ويعكس اهتمامات هذه الجماهير وقضاياها ، ويلتزم بواقعها ، ويقوم بواجبه في معركة التحرير والبناء التي تخوضها الأمة العربية)⁽¹⁾. وجاء في توصيات الدورة الرابعة عام 1972 (فالمسرح أولاً وأخيراً أكثر الفنون التصاقاً بالمجتمع لأنه في أساسه تعبير اجتماعي ليس موجهاً إلى فرد أو عدة أفراد منفصلين ، بل إلى مجتمع يتمثل ليلة بعد أخرى ، في الجمهور الذي يشاهد المسرحية . وبالنسبة للبحث عن صيغة عربية للمسرح في الوطن العربي ، أجمعت الآراء تقريباً على أن المسرح إنما يكتسب هويته العربية بتعبيره الصادق عن قضايا الإنسان العربي، ويتصوره لهذا الإنسان بكل آماله وآلامه وإيجابياته وسلبياته وأحلامه)⁽²⁾.

من هذا المنطلق عالج المسرح العربي موضوع الإزيمة ودعا إلى الحرب . نادى برفع الظلم الاجتماعي وتحدث عن ثورة عاصفة تحقق العدالة والكرامة الفردية والعامة . تحدى الحكام ورجال السياسة واتهمهم ، دون موارد ، بأنهم سبب البلاء .

ثالث الأبعاد هو الإقبال الجماهيري الواسع الكاسح .

ومن الواضح أن توجه المسرح الذي شرحناه في الفقرة السابقة هو السبب المباشر في هذا الإقبال . فهو الصورة المثلى لكون المسرح (حاجة) اجتماعية قبل أن يكون لذة فنية .

والإقبال الجماهيري في هذه المرحلة لا يشبه الإقبال على المسرح في الموجة الأولى والثانية . ففي المرحلتين السابقتين كان الجيل والأمية غالبيتين على النسبة العريضة من العرب . فأنحصر الإقبال ، رغم اتساعه ، فيمن له علاقة قريبة بالثقافة بشكلها البسيط على أقل تقدير . يضاف إلى ذلك أن الفئات المسحوقة من الشعب كانت غير معترف بها . وكانت الفئات العليا والمتوسطة

⁽¹⁾ - (المسرح القومي والمسرح الرديف في القطر العربي السوري) تأليف حان الكسان - إصدار وزارة الثقافة - دمشق - عام 1988 - ص 182 .

⁽²⁾ - المصدر السابق ص 202 .

من المجتمعات العربية هي الحاملة لمفاهيم النيضة والمدافعة عن الوطنية والثقافة والتطور . فكان الجميور المسرحي منيا في الدرجة الأولى لأنه يلبي حاجتيا الوطنية والتنويرية معاً . أما في هذه المرحلة ، فقد احتلت الفئات المسحوقة مكانة اجتماعية وسياسية لم تكن تحظى بها من قبل خاصة وأن الحكومات الثورية أو الإصلاحية رفعت شأن نفسها بالعمل لصالح هذه الفئات فنادت بالدفاع عن العمال والفلاحين . وتراوح هذا الدفاع بين قرارات التأميم والإصلاح الزراعي في الحكومات الثورية ، وبين رفع مكانة هذه الفئات عند الحكومات الإصلاحية . وهذه الفئات التي كانت مسحوقة وميملة شعرت بارتفاع مكانتها في حين انزاحت الشرائح العليا عن سدة التصدر في المجتمع . وصارت تتمتع بالحق في صنع القرار السياسي والاقتصادي . فكان إقبالها على المسرح جزءاً من احتلالها الموقع الجديد خاصة وأن العروض المسرحية في غالبيتها العظمى كانت مكرسة لخدمتها والدفاع عنها . فكان المسرح العربي بشكل عام ملبياً لحاجتها . ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد ، بل صار ليذه الفئات مسرحها الخاص بها . من ذلك نشأة المسرح العمالي في الجزائر والمغرب بتجربتين غير كبيرتين ، ونشأة المسرح العمالي في سورية بتجربة كبيرة في مختلف المدن السورية حتى صار له مهرجانه الخاص به .

والإقبال الجماهيري في هذه المرحلة ترك طابعه على العرض المسرحي أكثر بكثير ما تركه من قبل . ففي المرحلتين السابقتين لم يكن الجميور إلا على معرفة ضعيفة بفن المسرح . وكان يعتبر ما يقدمه المسرحيون مقياس المعرفة المسرحية . ولأنه لم يكن يمتلك هذه المعرفة ، كان متأثراً بالعروض أكثر مما كان مؤثراً فيها . فهو لا يستطيع أن (يماحك) المسرحيين فيما يعرفونه ولا يعرفه مع أن ما يعرفونه قليل . أما في هذه المرحلة فقد تكفلت الصحف والمجلات والتلفزيون وانتشار التعليم بإطلاع الناس على كثير من المعرفة النظرية والتطبيقية لفن المسرح . فكان إقبالهم عليه مقروناً بسلاح ثقافي معرفي جعلهم يناقشون المسرحيين في صلب عملهم ويطلبون هذه المناقشة بالحاح . ولذلك ارتبط النشاط المسرحي في جميع الأقطار العربية بإجراء مناقشات للعروض المسرحية . وفي هذه المناقشات لم يكن الجميور يتصدى للتوافق والاختلاف مع العروض المسرحية فحسب ، بل كان يجدي رأيه في البناء الفني لعناصر العرض المسرحي . ولا شك أن المسرحيين كانوا يحسبون ألف حساب لمثل هذه المناقشات .

وهذا الإقبال الجماهيري الواسع المُطالب بمعالجة الموضوعات التي ذكرناها والتي انصبت جميع العروض المسرحية فيها ، والذي يناقش ويفرض آراءه كان مستنداً إلى فرق كبير بين مطالبه وأهدافه وبين مطالب وأهداف الجمهور في المرحلتين السابقتين .

ففي المرحلتين السابقتين كان المسرحي والجمهور يقفان موقف الخصومة من سلطات الاحتلال ومن حكوماتها . وكان العرض المسرحي وجهاً من وجوه هذه الخصومة . فكان التوافق مدعاة لتأييد العروض المسرحية ودعمها . أما في هذه المرحلة فقد انتفى الخصم الخارجي وصارت الخصومة مع الحكومات الوطنية التي تدعم العروض المسرحية وتعتبرها صنيعتها وإن كانت على تناقض معها . ولذلك وقف الجمهور من العروض المسرحية على حذر شديد رغم كل اندفاعه إليها وتأييده الكاسح لها . فتحولت مناقشات العروض المسرحية إلى منابر سياسية واجتماعية بقدر ما كانت تدور حول أمور فنية . ومن هنا انبثقت في هذه المرحلة ظاهرة (المهرجانات المسرحية) العربية والمحلية . وفي هذه المهرجانات كانت الفرق المسرحية العربية أو المحلية تلنقى وتتبادل التأثير وتخلق للمسرح احتفالية لم تكن له من قبل . وكانت جميع هذه المهرجانات تنصب في معالجة الموضوعات التي ذكرناها والتي لم يخرج عرض مسرحي واحد عنها . وكان الجمهور يحتشد فيها بقوة وفعالية وشغف .

أما رابع أبعاد هذه المرحلة فهو (تأصيل المسرح العربي) . وتحتاج هذه النقطة إلى وقفة مستأنية .

مر معنا أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي . وقد سار في المئة الأولى من عمره وهو يحاول إتقان تقليد البناء الدرامي الأجنبي في النص المكتوب كما يحاول إتقان العرض تمثيلاً وإخراجاً بالتقليد والاحتذاء نفسه دون أن يمتلك المسرحيون العرب خبرة كافية بالثقافة المسرحية اللازمة عن هذا الفن .

لكنهم عندما استقبلوا هذه المرحلة كانت ثقافتهم بالمسرح الأجنبي في طريقاً إلى التوسع والاكتمال . فالمسرحيات الأجنبية ترجمت إلى اللغة العربية مع كتب النقد وكتب تاريخ المسرح ومدارسه وأصوله واتجاهاته وعصوره وأساليبه فسي التمثيل والإخراج . وترافق ذلك بعودة العديد من الطلاب الذين درسوا فن التمثيل والإخراج في الدول الأجنبية .

هذا الاكتمال الثقافي جاء بعد الاستقلالية عن الاستعمار وعودة زمام الحكم والسلطان إلى العرب . وجاء بعد الثورات العربية الكبرى التي هزت أركان المجتمعات العربية القديمة لبناء مجتمعات جديدة . فتولد عن ذلك إحساس جديد بأن مرحلة التقليد يجب أن تنتهي . وأن المسرح العربي الذي بلغ من عمره مئة عام صار من الضروري أن تكون قواعده وأصوله وطريقة عرضه نابعة من أرض الوطن . وأن تكون خصائصه الفنية مستولدة من تراث الأمة العربية مستفيدة من ثقافة الآخرين . وبتعبير موجز : وجب خلق الدراما العربية أو (تأصيل المسرح العربي) .

ولتحقيق ذلك عاد الكتاب المسرحيون - وهم فرسان التأصيل والداعون إليه والمحققون له - إلى أشكال مسرحية واحتفالية قديمة وبنوا منها نصوصاً ذات نكهة عربية خالصة كانت مادة لعروض مسرحية تحاول أن تستمد أصولها من هذه الأشكال . وقد وجد الكتاب في التراث العربي تاريخه وحكاياته الشعبية وأساطيره مادة تبني الموضوع المناسب لهذه المحاولة . ورافق ذلك ثمرد على الشكل الأرسطي أو التقليدي لبناء العرض المسرحي . وتجلّى هذا التمرد في استخدام أشكال عربية محلية كالحلقة والبساط والقوة وأشكال مجالس السمر العربية . وكانت نتيجة هذا الاستخدام التفاف الناس حول المسرح بكثافة .

وقد تنوعت أشكال محاولات التأصيل في الوطن العربي تنوعاً كبيراً واتخذت أسماء كثيرة . ففي سورية كان " المسرح التجريبي " الذي يسعى إلى أسلوب فني يتواصل مع الجمهور ويكسر العلبة الإيطالية وتنصب غاياته في تحريض الجمهور على التغيير . وفي مصر كان " المسرح الطليعي " يسعى إلى الغايات نفسها بأنواع من أشكال الأداء غير التقليدي . وبرزت المحاولات الهامة في هذا المجال لعدد من الكتاب المسرحيين . وفي المغرب كان "المسرح الاحتفالي " الذي يكون المسرح فيه (حفلاً عاماً تتحقق فيه المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور . وذلك عن طريق الاقتصاد في الملابس والمناظر "الأكسسوار " ، الشيء الذي يدفع بالجمهور إلى أن يُعمل خياله وفكره فيما يرى، وأن يجعل إحساساته في حالة استنفار . وبهذا فقط يمكن أن يكون لحضوره معنى . إن الكراسي التي يجلس عليها جمهور سلمي هي في حقيقتها كراسٍ فارغة مثلها مثل كراسي المشلولين المتحركة آلياً ⁽¹⁾ . وفي الجزائر حدث الأمر نفسه . وها هو عبد القادر علولة يبين ما جرى بقوله الذي يصح

(1) - (المسرح المغربي) ص 150 . والنص من بيان المسرح الاحتفالي .

أن يقال عن جميع المحاولات في هذه المرحلة (في خضم هذا الحماس وهذا التوجه العام نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية ، أظير نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي حدوده . فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذوات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي . فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي . في هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير . وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيهما الجالسين إزاء الخشبة ، كان من الواجب تحويره . كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلاً . وكنا نفنقذ إلى المعطيات الضرورية لابتكار نسق جديد للعرض المسرحي يواكب الوضعية الجديدة . رغم ذلك بادرنا بالغاء بعض عناصر الديكور والأكسسوارات لتسهيل الرؤية ووضوح أداء الممثلين . بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا بدون ديكور . ولم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الأكسسوارات ذات الضرورة القصوى . اضطر كذلك الممثلون إلى أقلمة أدائهم . ولكن ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك ؟ وجب إذن إعادة نظر جذرية لما كان عليه أداء الممثل . كان بعض المتفرجين يديرون ظهريهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشات التي كانت تتبع العروض . كانت الأسئلة تدور خاصة حول ما كان يقال وليس حول ما كان يمثل أو يُشخص . لقد كان لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقة للعادة . لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برميتيا في هذا الظرف الجديد . بطلت كل مؤثرات الإيهام ، المفاجأة ، أو الدراما المعهودة في مسارح المدن . وتلاشت تدريجياً على أرضية الثقافة الشعبية تلك المنصة الزلقة التي كان يقدمها لنا ، بصفة طبيعية ، متفرجوناً الجدد . كان يلزمنا وقت لفهم قواعد اللعبة الجديدة حتى نبدأ في التأقلم .

عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي ، اكتشفنا من جديد - حتى وإن بدا هذا ضرباً من المفارقة - الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة . إذ لم يبق أي معنى لدخول وخروج الممثلين . كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة . ولم تبق هناك كواليس . وكان يجري تغيير البدلات على مرأى من المتفرجين . وغالباً ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لشرب سيجارة دون أن يتعجب لذلك أحد . تطور أداء الممثلين على مر العروض في اتجاه الإيجاز . وكان ذلك يصل في بعض المرات إلى مستويات عالية من التجريد .

وأصبح العرض الفني بالغ الاختزال . والتغريب متعدد المستويات . وأما الكلمة " القول " فقد كانت في ازدياد إلى أن أصبحت هي المهيمنة (1).

وفي تونس والعراق جرى شيء مشابه . فقد حطم الكتاب أصول اللعبة التقليدية في بناء الدراما . وقدموا للمخرجين مادة أعانتههم على تقديم أكثر الأشكال العربية ابتعاداً عن تقليدية المسرح .

وكان مهرجان دمشق للفنون المسرحية الحاضن الرئيسي لكل هذه التجارب والأنواع التي جاءت من مختلف الأقطار العربية وتلاقت كلها في نقطة الخروج على الطريقة التقليدية .

لكن كل هذا التمرد على البناء التقليدي ركب أسلوبين أجنبيين هما : المنهج البريختي ومسرح العبث .

أما المنهج البريختي فقد كان الأوسع والأكبر والأطنى لأن الأساس الفكري له هو السعي لا إلى تفسير العالم بل إلى تغييره . وهذا التغيير هو جوهر المرحلة الثالثة كلها . وقد وجد العرب في منهج بريخت بغيتهم لأن (الأمور الباطلة عنده في هذا العالم كالحرب والاستغلال يمكن علاجها . وزمن الشفاء يمكن إدراكه) (2).

أما مسرح العبث - وقد اندرج معه وتحت ما سُمي بالمسرح الطليعي - فكان أقل انتشاراً . والجانب المشترك بينه وبين المنهج البريختي هو سعي المنهجيين إلى تحطيم أصول الدراما التقليدية . والذي دفع المسرحيين إلى هذا المنهج أن الطليعية في مجملها (طريقة للاحتفال بموت البرجوازية) والذي جعلها لا تمتد واسعاً في المسرح العربي أنها (لا تستطيع أن تذهب أبعد من ذلك . فهي بطبيعتها العنيفة غير قادرة على حقن معارضتها بأية آمال جديدة في ارتفاعات جديدة في العالم . تريد الموت ، تريد أن تعبر عن رغبتها هذه ، وتريد أن يموت كل شيء معها) (3) .

لقد اشترك المنهجان في الغضب من الواقع الاجتماعي . أما الأول فيفتح باب الأمل للتغيير وهو الحلم العربي في هذه المرحلة . والثاني يغلق باب الأمل في التغيير وهو ما لم يقبله العرب .

(1) - (عبد القادر علولة) ص 14 - 15 .

(2) - (مقالات نقدية) تأليف رولان بارت - ص 64 :

(3) - المصدر السابق ص 79 .

لكن محصلة هذا الكلام أن المسرح العربي الذي أراد التخلص من التقليد لجأ إلى التقليد . وكل ما فعله أنه استفاد من مناهج ثارت وتمردت على تقليدية المسرح . فكانهم عادوا إلى حيث بدؤوا . ووجدوا أنفسهم بعد كل محاولاتهم في استقلالية البناء الدرامي المنبثقة عن استقلاليتهم السياسية ، يعودون إلى أحضان الذي أرادوا الاستقلال عنه . وهذا هو السبب فيما قلناه من أن تقليد المسرح الأجنبي تضايق منه العرب بقدر ما لهثوا وراءه سعياً لتبنيه والتمكن منه .

ونحب أن نبادر إلى القول إن معاركة تقليد المسرح الأجنبي للخروج منه بالعودة إليه هي التي جعلت المسرح العربي (مؤصلاً) . وذلك لأن قواعد المسرح لا تتغير . لكن الذي يتغير هو أشكال بلورتها بأساليب مختلفة في نصوص ينحو كل واحد منها نحواً خاصاً بصاحبه مهما بدا من تقيده بأساليب مدرسة أو اتجاه . وبهذا الشكل لا يوجد نصان مسرحيان متشابهان - دعك من تطابقهما - وإن تقيدا بقواعد الكلاسيكية أو الرومنسية أو الواقعية . وهذا الحكم هو الذي انطبق على ما فعله المسرحيون العرب في هذه المرحلة . فقد تمكنوا من معرفة قواعد المسرح الأساسية في بناء الشخصية وتطوير أشكال التصاعد الدرامي وإتقان الحبكة بمعناها العام لا بمعنى حبكة الدراما التقليدية . وركبوا منهجي بريخت والطليعية دون أن يقلدوهما على الإطلاق . بل كان لكل واحد منهم نكهته الخاصة وطريقته في بناء هيكل جديد خاص به إن اشترك مع غيره في بعض الملامح أو استفاد من أسلوب ما - والاستفادة جزء من الإبداع الإنساني - فإنه خرج من بين يديه متفرداً لا يشبه نصاً أجنبياً أو نصاً عربياً آخر . ودليل ذلك مجموعة النصوص المهمة التي كتبوها في هذه المرحلة . فإنك تستطيع ، إن شئت ، أن تعدد التأثيرات التي استقى منها كل كاتب نصه المسرحي . وتستطيع أن تتيمه بالتقليد ما شئت لك معرفتك ومعرفته بالتراث الأجنبي . لكنك مضطر في نهاية المطاف وبعد كل الجهد المبذول في رد نصه إلى جذر عربي أن تعترف بأنه نص عربي شكلاً ومضموناً . وأن شخصياته مستمدة من البيئة العربية . ولا داعي للتذكير بأن مفردات الشخصية التي يبنيناها الكاتب هي الفيصل الأول في انتماء الأسلوب إلى أرضه ، وأن بناء الحكاية متطابق مع مسار التفكير للإنسان وتلذذه بسرد الحكايات . ومعروف أن الشكل الذي توضع فيه الحكاية هو الفيصل الثاني في أصالة وإبداع أي نص مسرحي . وهذا ما فعله الكتاب العرب .

وفي حين كان الكاتب العربي يقدم إبداعه في مجال الكتابة ، كانت الفرق المسرحية العربية ، كبيرها وصغيرها ، تقدم شوامخ المسرح العالمي . وقد انتقلت منها النصوص التي تنصب في الأهداف الفكرية لهذه المرحلة . وكان تقديمها مختلفاً تماماً عن تقديم النص الأجنبي في المرحلتين السابقتين . فلم يَمَ المخرجون بالتمصير أو التشويم كما في المرحلة الأولى . ولم يقوموا بالتحوير والتعديل كما في المرحلة الثانية . بل كانوا أكثر أمانة مع هذه النصوص . فقدّموها كما هي بأجوائها ومناخاتها ومدلولاتها التي انتقيت بسببها . وكل ما فعله المخرجون في تعاملهم مع هذه النصوص هو القيام بشيء من الإعداد البسيط لكي يتناسب النص مع طبيعة خشبة المسرحية العربية وإمكانياتها . وكان هذا التقديم بهذا الشكل جزءاً أساسياً من عملية تأصيل المسرح العربي . فالتأصيل يقوم على تقديم النص المسرحي المتين بإهاب عربي . ومن يقدم إهابه بقوة ، يستند إلى تقديم إهاب غيره بقوة . ولو رجعت إلى ما قدمته مسارح الأقطار العربية من النصوص الأجنبية في هذه المرحلة ، لوجدت هذه الأعمال من عيون النشاط المسرحي العربي الذي وجد فيه الجمهور بغيته كما وجدها في النصوص العربية . وكان ذلك تكاملاً فذاً في ازدهار هذه المرحلة . فهو إبداع ذاتي وانفتاح على ثقافة العالم . وليس هذان الأمران إلا وجهي العملة في ازدهار المسرح وقوة تأثيره والتفاف الناس حوله .

إن هذا كله يجعلنا نخلص إلى أن الكاتب العربي استطاع - لأول مرة منذ بداية المسرح العربي - أن يتقدم إلى التراث الإنساني بإضافات هامة بينها وبين المسرحيات الأجنبية من نقاط التشابه والاختلاف مثل ما يكون بين كتاب الكلاسيكية القديمة والكلاسيكية والرومنسية مثلاً . وهذه النقاط المتشابهة والمختلفة هي التي تطورت على أساسها جميع الفنون والآداب التي تستقي ممن سبقها شيئاً ويضيف كل واحد من المبدعين إليها شيئاً . والقاعدة التي تقول (لا جديد تحت الشمس) تصبح صحيحة إذا أتبعناها بقولنا (لكن كل أثر مبدع جديد) .

إن ما أنتجه الكتاب المسرحيون في قطر من أقطار العربية في هذه المرحلة ، سافر إلى عدد كبير من الأقطار العربية . فوجدت هذه النصوص المهاجرة مرة بعد مرة إقبالاً وتجاوباً وتفاعلاً في القطر المهاجر إليه مثل ما لقيت في قطرها . وقد قدمت هذه النصوص في أقطارها مرات عديدة أيضاً . وهذا يدل على أن هذه النصوص عالجت الموضوعات التي كانت تمثل الحلم

العربي الطامح إلى التغيير بفعل ثوري أنجزه المواطنون العرب أو بفعل إصلاحى أراد العرب أن يطوروه إلى فعل ثوري .

وكما قدم الكتاب هذه النصوص القوية التي أسست لمسرح عربي مؤصل ، طوَّع المخرجون والممثلون ما تعلموه في المعاهد الأجنبية أو المعاهد العربية التي تسير على المناهج الأجنبية - وما تزال معاهدنا المسرحية العربية تفعل ذلك - لتقديم فن عربي اكتسب الخبرة والعلم ليتحول إلى فن جماهيري يلامس بالإيماء والفعل والحركة عواطف المتفرج العربي . وقد فعلوا ذلك راضين أو مرغمين . لأن الجمهور الذي كان يطلب من المسرح أن يلبي حاجته إلى التغيير والتحرير على التغيير ، حول العمل المسرحي من متعة فنية إلى قضية وطنية واجتماعية . وكان على الفن أن يلبي هذه الحاجة .

إن المدهش في هذه المرحلة أن المسرح ازدهر بهذا التوهج رغم ضعف الإمكانيات المتاحة له . فصالات العروض قليلة حتى في العواصم الكبيرة . وأكثر المدن العربية كانت تخلو من مثل هذه الصالات أو تشكو من قلة التجهيزات . يضاف إلى هذا أن عدد الدارسين لفن المسرح بشكل أكاديمي قليل جداً . وقد اعتمدت هذه الموجة في الدرجة الأولى على (الهواة) شأنها في ذلك شأن المرحلة الثانية . والهواة هنا بمعنى الوقوف على خشبة المسرح دون دراسة تقنياته ولا تعنى نقىض الاحتراف العملي المعاشي . وأرتال (الهواة) هؤلاء كانت معلوماتهم العامة عن المسرح لا تتجاوز ما أتيح لهم من قراءات إن كانت كثيرة فلا تغني عن الدراسة المنهجية لأصول التمثيل والإخراج . ومع ذلك فقد استطاع هؤلاء الهواة بالموهبة وبالاستجابة للجمهور أن يقدموا عروضاً قوية جعلت المسرح في حالة من الازدهار والنصاعد نتحسر عليها اليوم . والأهم من هذا أن المسرحيين - على اختلاف درجاتهم - تغلبوا على مصاعب النقص في وجود الصالات وتجهيزها . وانصببت اتجاهات المسرح التجريبي والاحتفالي والبساط والسامر وغيرها من الأشكال التي تجبرت عن حالة الازدهار هذه ، في تحويل هذا النقص إلى نقطة قوة تجاوب معها الجمهور . ولعل القارئ يسمح لي في هذا المجال أن أورد جانباً من تجربة فرقنا المسرحية . فقد طفنا في أنحاء القطر العربي السوري . وقدمنا عروضنا في المدن والأرياف والتجمعات العمالية في أماكن عامة ليس فيها أية تجهيزات مساعدة . فحولنا هذه الأماكن إلى شكل منصة بدائية مثل تجميع الطاولات إلى بعضها البعض . وكان معنا جهاز إضاءة صنعناه بيدنا ولم يكن

يزيد عن (مصابيح عادية) . وكان الجمهور يحتشد بالمئات في تجاوب مذهل يتلوه نقاش حار حاد لا تنجو منه بجلدنا إلا بشق النفس . ولو أتيح لك أن تسأل عدداً من مسرحيي هذه المرحلة عما أتيح لهم من إمكانيات وتجهيزات لكان جوابهم مثل هذا الجواب .

إن الموجة المسرحية في عصر من العصور أو في أمة من الأمم ، تحقق معجزتها بنفسها . وتفتح لنفسها أبواب قدرتها لأنها بنت المجتمع المتغير المتفجر . وهذا حال المسرح العربي في موجته الثالثة الصاعقة .

5 - ما بعد المرحلة الثالثة

منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين ، بدا واضحاً أن موجة المرحلة الثالثة قد استنفذت أغراضها وبدأت تتهار .

لقد كتبت نصوصها . وابتكرت أشكالها . وعالجت موضوعاتها . فقالت كل ما يجب عليها أن تقوله وكل ما تمخض عنه طموحها . فبدأت تفقد حيويتها . فالجديد الحي صار قديماً باهتاً . والأسلوب الجميل الفاتن صار معاداً مملاً . وإذا بالأعمال المسرحية التي قدمت حتى نهاية العقد هذا تجرجر نفسها دون حرارة . وأخذت الصالات تفرغ من المتفرجين . وأخذ التصفيق يخفت . والتأييد يتحول إلى صمت يتضمن شيئاً من الملل وشيئاً من الاستهانة .

لقد انحصرت الموجة ولا يمكن لشيء أن يعيد إليها سابق ألقها .

كانت بداية الانحسار منذ أول الثمانينات . وانعكس ذلك مباشرة على مهرجان دمشق للفنون المسرحية الحاضر لهذه الموجة . فقد أخذ يتقطع ويغيب سنة أو أكثر بعد أن تلاحقت دوراته الأولى . وتحولت موضوعاته من ضرورة (معالجة أوضاع الأمة العربية في شتى نواحيها) إلى (دور الإعلام في المسرح وضرورة الإبداع في عمل الممثل) . ثم توقف نهائياً عام 1986 .

وكان المسرح العربي بحاجة إلى بداية جديدة بأساليب جديدة وأفكار جديدة . فهل استطاع أن يفعل ذلك ؟ وهل نسمي ذلك ، إن حدث ، موجة رابعة ؟

الجواب نعم ولا . وتفسير هذا الجواب يضع يدنا على جوهر ما نراه اليوم على ساحة المسرح العربي . ويخرج بنا من ورطة التحسر على ما مضى لنتمتع بما يقدم لنا على خشبات المسارح .

والواقع العربي نفسه هو الذي يعطينا هذا الجواب المتناقض . فمنذ منتصف الثمانينات بدأت الأمة العربية تدخل خانقاً ضيقاً انتهى بطموحاتها السابقة في التغيير وبناء المجتمع الجديد إلى التراجع والانهيار .

إن الحكومات التي جاءت بها الثورات الكبرى التي مخضت الواقع العربي بين أول عقد الخمسينات وأول عقد الستينات استقرت بعد أقل من عشرين عاماً على أنظمة اقتصادية قلقة تأخذ من الرأسمالية أسوأ صفاتها دون حسناتها . وتأخذ من الاشتراكية حلاً ففضاضاً وتطبيقاً تبين أنه رديء .

إن المرحلة الثالثة التي بدأت في بعض الأقطار العربية انعطافاً ، تحولت إلى مرحلة إصلاح . والأقطار التي تقلقت فيها أنظمتها دون أن تبلغ حد الثورة استقرت أيضاً على شكل من أشكال الإصلاح . وإذا بالأنظمة العربية التي بدأت بعد الاستقلال بدايات مختلفة تنتهي إلى أوضاع متشابهة . وصار هم جميعها أن تتماسك أمام خصومها الداخليين والخارجيين ، وأن تسيّر بلدانها بأمان في عالم بدأت العولمة تغزوه دون رحمة ، وأن تحفظ شيئاً من كرامتها الذاتية والوطنية والقومية بعد أن تفردت قوة واحدة في السيطرة على العالم بعد انهيار الاتحاد السوفياتي . وإذا بالطموحات العريضة السابقة تتحول إلى محاولة للتعايش مع الواقع والبقاء في عصر متزعزع . فما كان طموحاً نحو الاشتراكية تحول إلى ما نسميه اليوم (تحسين الوضع المعاشي) . وبدلاً من الطموح إلى تحقيق الوحدة العربية وإلغاء التجزئة ، تحول إلى مانسميه (التضامن العربي) الذي يُنبت يوماً بعد يوم أنه غير متضامن . والدعوة إلى تحرير فلسطين صارت (دعوة إلى السلام) .

لقد انتهت الطموحات كلها إلى الفشل . وهو فشل عالمي قبل أن يكون فشلاً عربياً . فالقرن العشرون الذي كان قرن الثورات في العالم وطامحاً إلى تحسين أوضاع البشرية انتهى إلى حالة من اليأس والعجز كان الوطن العربي واحداً من مظاهرها .

هذا الوضع العربي الجديد أفرز مسرحه المعبر عنه . وهو مجموع العروض المسرحية التي تملأ خشبات المسرح العربي . وهو مسرح مختلف تمام الاختلاف عن مسرح المرحلة الثالثة بل ومتناقض معها .

وقبل أن نضع يدنا على خصائص هذا المسرح يجب أن نفق عند بعض النقاط التي تشكل أساس الحركة المسرحية الجديدة .

أول هذه النقاط أن البلدان العربية جميعاً كانت قد بدأت تهتم بالمسرح

في المرحلة الثالثة اهتماماً كبيراً . فبعد إنشاء مسارحها الرسمية ودعم فرقها أخذت تبني صالات العرض المسرحي في العواصم وفي المدن الكبيرة وأحياناً في المدن الصغيرة . وأخذت تجهز هذه الصالات تجهيزاً حسناً باستيراد التقنيات التي لم تكن متوفرة في صالات العرض إلا بالحد الأدنى .

ثاني هذه النقاط ازدياد عدد الممثلين خريجي المعاهد المسرحية زيادة كبيرة . فالأقطار العربية توسعت في معاهدها أثناء المرحلة الثالثة أو افتتحتها إن لم يكن لديها معاهد مسرحية من قبل . وسبب ذلك اكتساب الممثل مكانة مرموقة في المرحلة الثالثة لم تكن له في المرحلة الثانية ، وتحول المسرح من (هواية) إلى (مهنة) . وهام خريجو المعاهد ينغلون في الأقطار العربية كالأزهار البرية اليناعة . وترافقت زيادة عدد الممثلين بزيادة الثقافة المسرحية عند عامة الناس زيادة كبيرة بعد أن عملت المرحلة الثالثة في خلق جمهور مسرحي واسع يتكيف إلى المسرح ويتلقف الثقافة المسرحية المرافقة له . وقامت الصحافة والمجلات والإذاعات والتلفزيون بزيادة الفسحة الممنوحة للنشاط المسرحي وثقافته . وإذا بالجمهور بعد عشرين عاماً يصبح في ثقافته المسرحية على درجة متساوية مع العاملين في المسرح .

ثالثاً أن عدد العروض المسرحية تضاعف عدة مرات عما كان عليه في المرحلة الثالثة . ففي العام الواحد يقدم كل قطر عربي عدداً من العروض لم يكن يقدم مثله في سنوات . وليس المهم في هذا المجال زيادة عدد العروض فحسب ، بل وفي نوعيتها الفنية . ففي اليوم شديدة الإلتقان . وقد أتيح لها من تجهيزات الصالات ومن خبرة الممثلين والمخرجين ما تعتبر معه عروض المرحلة الثالثة ساذجة ببساطتها وافتقارها إلى كثير من التقنيات الفنية التي لم تكن متاحة لها . وفي حين كان (الكلام) هو المهم في العرض المسرحي ، صار (المنظور) هو المهم . وفي حين كان الحوار هو الذي يلبي الجمهور كائناً ما كان الشكل الفني المرافق له ، صار الاختصار على قوة الكلام أمراً مضحكاً إن لم يكن مصحوباً بالحيل الفنية وأقنانين الديكور والإضاءة . لكننا نتفكر إلى الشموخ الذي تحلت به تلك العروض الفقيرة .

رابعها أن الموضوعات الكبيرة خرجت من المسرح وحلت محلها موضوعات صغيرة حياتية وإنسانية . فلم تعد قضايا المجتمع والوطن والتغيير الاجتماعي من هموم المسرح كما كانت من قبل . وصار العرض لها أمراً مستغرباً يوصف بالمباشرة الكريهة في المسرح . ولم يعد العرض المسرحي

سياسياً معارضاً لائماً مهاجماً مناقشاً لأمر الحرب والوطن والهزيمة والنصر . ولم يعد نداءً إلى قلب المجتمعات واكتساح الفقر والظلم والقيهر الاجتماعي . أي أن المسرح لم يعد دعوة إلى (تغيير العالم في الحد الأعلى أو إلى تفسيره في الحد الأدنى) بل صار همسة إنسانية خافتة قد يكون أعلى مدى تصل إليه أن تقول ، بكثير من الحياء ، إننا فاسدون .

من مجمل الملاحظات السابقة نصل إلى الملامح الرئيسية للمسرح العربي منذ بداية عقد تسعينات القرن العشرين . ويجب أن نقر منذ البداية أنها ملامح واضحة متماسكة قوية تخلق في المسرح العربي نوعاً جديداً متميزاً .

أول هذه الملامح غياب (النص المسرحي) . عربياً كان أم أجنبياً . ونقصد بالنص المسرحي الأثر الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها ، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة . والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه . ومثل هذا النص كان عماد العروض المسرحية في المراحل الثلاث للمسرح العربي بالشكل الذي وصفناه في كل مرحلة . وحل محله في هذه الفترة نصوص (مؤلفة) تصلح للعرض نفسه فقط . فإذا انتهى العرض لم تعد صالحة لغيره لأنها لا تبيتم بالدراما ولا بعناصر الدراما . فهي نصوص المخرجين وليست نصوصاً كتبها كتاب مسرحيون . والمخرج يضع خطته الإخراجية واضعاً في اعتباره إمكانيات خشبة التي يعمل عليها ، ثم (يفصل) كلاماً مناسباً لهذه الخطّة . أي أن النص يأتي تالياً وليس أولاً كما كان من قبل . ويكون توليف الكلام لا لغاية فكرية كما كان انتقاء النص من قبل ، بل يكون تحقيقاً للتقنية ولا قيمة لفكرة الكلام أو الهدف الفكري له .

حتى إذا تناول المخرج نصاً معروفاً فإنه يُجري عليه عملية التوليف هذه . وهي ليست تمصيراً أو تشويماً كما كان الحال في المرحلة الأولى . بل هو أقرب إلى أن يكون تمزيقاً وتشويهاً له . ولم يكن تحويراً أو تعديلاً كما كان الحال في المرحلة الثانية ، بل صار تقطيعاً لأوصال النص حتى يركب ما بقي منه على قالب التقنيات المسرحية . وبذلك تناقض انتقاء النصوص في هذه الفترة مع انتقائها في المرحلة السابقة كما تناقض التعامل معها . ففي المرحلة الثالثة كان العرض (يبرز النص) . أما في هذه الفترة فالعرض (يبرز المخرج) . وهذا هو الوجه الأول من وجوه غياب الأهداف الفكرية التي كانت للمرحلة الثالثة .

ثاني- الملامح غياب الممثل بطلاً للعرض المسرحي . فعندما يكون النص المسرحي بفكرته وأهدافه الاجتماعية التحريضية واحتلال الكلمة مكانة أولى في العرض المسرحي ، يكون الممثل هو البطل الرئيسي لأنه الحامل للشخصية وأفكارها عبر التطور الدرامي الذي يشذ الكاتب كل قواه لإبرازه . ولذلك قال بريخت كلمته المشهورة (أضيفوا ثمرة أعمالنا) . ولم يقصد من ذلك إلا أن يظهر الممثل في كامل قدراته التعبيرية التي تجعل المتفرج يتواصل مع العرض المسرحي بحرارة وحيوية . أما عندما يصبح الإخراج بديل النص والفكرة والموقف ، فإن (السينوغرافيا) تصبح بطلاً في العرض المسرحي . ويتحول الممثل إلى أداة من أدوات السينوغرافيا . وهنا حدثت المفارقة المؤلمة . فعندما تطور فن التمثيل وازداد عدد الممثلين وتطورت قدراتهم ، هبطت قيمتهم في العرض المسرحي . وبهذا الشكل لم يعد مطلوباً منهم أن (يمثلوا) ويجسدوا الشخصيات المبنية بناءً دقيقاً ، بل صار مطلوباً منهم أن يظهروا (تكوينات الجسد) الظاهرية . ولهذا كثرت في هذه الفترة الدراسات عن (جسد الممثل) وقدراته التعبيرية وليس عن شحنته الداخلية وقدراته التمثيلية .

هذان الملمحان جعلتا العروض المسرحية عاجزة عن الانتقال من مكان إلى مكان إلا بصعوبة . فإن العرض المسرحي يُبنى ضمن مواصفات صالة معينة بقدراتها وفسحتها . فلا يستطيع أن ينتقل إلا إلى مكان شبيه بالمكان الأول . فإذا نقص جزء من الشروط التقنية تزعزع العرض المسرحي . وذلك عكس ما جرى في المرحلة السابقة . فالانتقال كان سهلاً عليها . ولأن الممثل هو البطل فإنه لا يهتم بنقص المساعدات الفنية . ولأن الغاية تحريضية فكرية ، كان من هم الفرق المسرحية أن تبشر بهذا التغيير في كل مكان . أما في هذه الفترة فلا الهم الفكري يدفع العروض المسرحية إلى الانتقال ، ولا الشروط الفنية غير المتوفرة دائماً تشجع على الانتقال . وبذلك خسرت عروض المسرح العربي تطوفاً الواسع في أرجاء قطرها . وقللت من فرص انتقالها إلى غيرها من الأقطار .

ثالث هذه الملامح قلة الجمهور .

لنتذكر أن المسرح العربي كان وما زال (حاجة اجتماعية) وليس (إراثاً ثقافياً) . وعندما تنتفي هذه الحاجة ينصرف الجمهور ببساطة دون أن يعتبر نفسه خاسراً . وهذا ما حدث في نهاية كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة . فقد كان الجمهور ينحسر بسرعة عن ارتياد المسرح بحيث كانت كل موجة

تعود إلى بناء العلاقة من جديد مع الجمهور . ولأن المسرح في هذه الفترة لم يعد يلبي حاجة اجتماعية فقد انصرف عنه الجمهور العريض الذي كان يتدافع لحضور العروض المسرحية في ذروة المراحل الثلاث السابقة . ولا يعني ذلك أن المسرح العربي اليوم بلا جمهور ، بل يعني تغير العلاقة معه .

فهو محدود العدد من ناحية أولى . ودليل ذلك أن العدد الذي يقبل على العروض المسرحية اليوم أقل بكثير من عدده بالأمس مع ازدياد السكان الكبير الذي حدث في السنوات الماضية في الوطن العربي .

وهو جمهور ثقافي من ناحية ثانية يعتبر المسرح (كمالية فنية) وليس جمهوراً مطالباً بالتغيير الاجتماعي والسياسي . ومناقشاته تنصب على الناحية الجمالية وليس على الأهداف الفكرية . وهو يتلقى العروض المسرحية بحالة من المراقبة البعيدة وليس بحالة من التوجد اللاهث كما كان الحال من قبل . وهذه العلاقة هي التي وصفناها في أول البحث بأنها شبيهة بطرفين واقفين في مواجهة بعضهما البعض وبينهما لوح من الزجاج يفصل بينهما ويمنع اندلاع اللهب من طرف إلى آخر . ويمكن أن نوجز حالة المسرح العربي في النقاط التالية :

لقد تطور فن الأداء المسرحي لكن الكتابة تراجعت .
وتطور فن الإخراج لكنه من غير هدف فكري مشترك .
وتكاملت العروض المسرحية في أبهى حلة فنية لكنها شاحبة .
وتناقص الجمهور المسرحي لكنه متقف واع يدفع العروض المسرحية إلى التطور والارتقاء .

هذه الملامح الثلاث للمسرح العربي تجلت بأجلى مظاهرها في (المسرح التجريبي) الذي صار النوع الأبرز والأهم في التوزيع الأخير من القرن العشرين .

ويجب أن نبادر إلى القول إن المسرح التجريبي هذا يختلف اختلافاً كبيراً ومناقضاً للمسرح التجريبي الذي كان في المرحلة الثالثة والذي لحقت به أشكال تأصيل المسرح العربي . فالمسرح التجريبي في تلك المرحلة كان يقصد إلى ابتكار أشكال عربية تمتن العلاقة بينها وبين أوسع شرائح الجمهور بغية التشارك معه في عملية التغيير . أما المسرح التجريبي الحديث فينصب على

الجانب الفني فقط . ولا شأن له بأية أهداف فكرية أو اجتماعية ^(١).

وهذا المسرح التجريبي ليس عربياً كما أنه لا ينتمي إلى أي بلد . فقد ولد في العالم دفعة واحدة مع بداية عقد تسعينات القرن العشرين بخصائص متشابهة تمثل الملامح الثلاث التي ذكرناها أبرز عناصرها . وهذا المسرح العالمي المنزعة كان نتيجة منطقية لما جرى في القرن العشرين . فهذا القرن كان عصر الثورات الاجتماعية والسياسية التي حاولت الدفاع عن الإنسان . لكن جميع ثوراته انتهت إلى الفشل كما انتهت الثورات العربية . وقد عصفت اليأس بالبشرية في نهاية القرن العشرين كما عصفت بها الأمل من أوله إلى ماقبل نهايته . وكان المسرح التجريبي هو المعبر الحقيقي عن حالة اليأس الإنساني العام . فهو يصور عزلة الإنسان ويأسه وعجزه . ولأنه يائس عاجز فقد حطم أساليب المسرح القديمة بما يشبه الاحتجاج المرير عليها . وخرج بالمسرح التجريبي الذي يعلن احتجاجه بوصف العجز الإنساني.

ولأن المسرح التجريبي عالمي متمرد على المسرح القديم معلن للإفلاس الفكري للبشرية ومصور للهيولى التي تسبح فيها المجتمعات البشرية المطحونة تحت وطأة العولمة الشرسة المدمرة للقلب الإنساني ، فقد أفلت وصفه من بين أيدي الدارسين والنقاد رغم كل ما كتب عنه . ويمكن تعريفه بشكل عام بأنه (بحث عن وسائل فنية جديدة تغاير الوسائل الفنية السائدة بغية تقديم رؤية جديدة للعالم) . ومن هذا التعريف ندرك سبب تدمير المسرح التجريبي الحديث للنصوص المسرحية ، وتدمير الأداء المعروف للممثل ، وتدمير العلاقة الواسعة مع الجمهور ، والاستعاضة عن الفكرة بالسينوغرافيا ، والاستيلاء بالكلمة من أجل المنظور .

ولن نخوض في المسرح التجريبي وخصائصه . ولكننا نشير إلى أنه لم يكن ممكناً أن يولد في الوطن العربي في لحظة ولادته في العالم لو لم يكن المسرح العربي ، بعد مائة وخمسين عاماً على ولادته ، قد امتلك القوة والخبرة والعراقة . فالمسرح التجريبي الحديث ورث جميع محاولات التجريب التي عرفها العالم في القرن العشرين والمتمرد عليها .

لقد عرف التجريب في القرن العشرين أعلاماً ينتسبون إلى بلدانهم . فنقول تجريب مايرخولد الروسي ، وتجريب غروتوفسكي البولوني ، وتجريب

(١) - وضعنا كتاباً خاصاً عن هذا المسرح بعنوان (المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً) وصدر عن مهرجان القاهرة الدولي في دورته العاشرة عام 1998 .

فلان الألماني وفلان الفرنسي . أما المسرح التجريبي الحديث فلا أعلام فيه وإن كان فيه مبدعون قدموا عروضاً فائقة الجمال . وسبب ذلك أن الإبداع في التجريب الحديث يقوم على استكمال الكمال الفني في استخدام الموروثات التجريبية وليس في ابتكارها . ولو لم يكن العرب قد تمثلوا وهضموا واستوعبوا هذه الموروثات من تراث المسرح في العالم ، لما استطاعوا أن يكونوا في درجة متساوية مع التجريب في العالم . ولم يكن بالإمكان أن تكون القاهرة موطناً حاضناً لهذا التجريب العالمي . ولم يكن ممكناً أن تفوز العروض المسرحية العربية بالجوائز في هذا المهرجان .

إن المسرح العربي اليوم قوي قادر في صيغته التي وصل إليها . وهو قادر أن يتحول ، لأول مرة في تاريخه ، من كونه حاجة يدفع إليها المجتمع ، إلى موروث ثقافي يصبح هاماً بذاته دون أن يرتبط بمواقف فكرية . ولكن هذه المرتبة لم يبلغ منها إلا بداياتها . وإذا اقتصرنا هذه الحالة الثقافية على فئة من الجمهور محدودة ، فإن الزمن كفيل بتوسيع هذه الدائرة .

* * *

ونعود إلى الشق الأول من سؤالنا . هل حقق المسرح العربي لنفسه بداية جديدة منذ بداية عقد تسعينات القرن العشرين ؟
والجواب : نعم .

فإن ما قدمناه من وصف لهذه الفترة يُظهر أنه سار في طريق جديدة تختلف عن المرحلة الثالثة اختلافاً كبيراً . ويجب ألا نقارن بينهما إلا على سبيل الوصف والتأريخ لا على سبيل الأفضلية . فالمسرح الحالي هو ابن الظروف الحالية . وإذا لم نجد فيه ما وجدنا في المراحل الثلاث السابقة عليه من التعبير عن الطموحات العربية الكبيرة ، فلأن طموحات الأمة العربية اليوم تطامنت وتضاءلت . وإذا لم نجد فيه التحريض على التغيير فلأن الأمة العربية نفسها لم تعد قادرة على التغيير أو راغبة فيه . وهي تمر في حالة من الانهيار النفسي تجعلها تتشبث بالبقاء أكثر مما تسعى نحو التطور . ولهذا كان مسرحها اليوم دالاً على وضعها . ففيه من إتقان الفن وبراعة الأداء والتمكن من صناعة المسرح ما ينبئ أن ما فعلته في القرن ونصف القرن من عصر النهضة قد ترك آثاره على الأمة العربية من التقدم في ميدان العلم والثقافة . وفي هذا المسرح ما فيه من الخذلان واليأس ما ينبئ عما هي عليه من العجز عن وضع علميا وثقافتها موضع النهوض بها من وهدة التراجع ولا أقول التخلف . فالأمة

العربية اليوم - كمسرحها - ليست متخلفة . وأن أن نمحو كلمة (التخلف) من المصطلحات التي نصف بها أمتنا . فالتراجع يطلب التقدم . أما التخلف فيطلب إعادة التنقيف وهذا ما فعله العرب في بداية عصر النهضة . ونحن بحاجة إلى تفعيل ثقافتنا المعطلة . وهذا ما يجب أن نفعله بعد قرن ونصف من بداية النهضة لا أن نعود إلى العمل وفق بداياتها .

ونعود أيضاً إلى الشق الثاني من سؤالنا : هل يمكن تسمية حالة المسرح العربي اليوم بأنه مرحلة رابعة ؟

الجواب : لا .

فالمرحلة عبارة عن موجة صاعدة تخلق تراثاً مسرحياً يضاف إلى ما سبقه . ويكون هذا التراث ذا ملامح خاصة تميزه عما سبقه وتتعطف بالفن والأدب . وحالة الهبوط والتراجع العربية اليوم لا تتيح خلق مثل هذا التراث . والمسرح فيها اليوم نوع من النشاط الفني العادي الذي يكون بين موجة وموجة وليس متفرداً بنفسه . وهو جزء عادي من المسرح العالمي الذي لا يشكل انعطافاً صاعداً بل يعتبر استمراراً شحيحاً هابطاً لمسرح منتصف القرن العشرين الصاعد .

لكن المفردات الفنية المتطورة التي حازها وامتلكها بجدارة في هذه الفترة ، ستكون العناصر الأولى من المرحلة الرابعة حينما تعود الأمة العربية إلى انعطاف جديد . فسوف يضعها المسرحيون يومذاك في خدمة الصعود الاجتماعي .



خاتمة

المسرح الذي كتبناه
موقعه ومصيره

بدأ القرن العشرون مبشراً بتغيرات في العالم ضارية . وانتهى مباشرة بتغيرات في العالم أشد ضراوة . وبين البداية والنهاية ، غنت البشرية أحلامها أدباً عالمياً كان لنا - نحن العرب - نصيب فيه كبير . وكان للمسرح الذي كتبناه في هذا النصيب دور فعال جعل الأمة العربية تقف موقف المساواة بين شعوب العالم في الهتاف للحرية أرعدت به وقرعت أبواب التراث الإنساني لتدخل إليه . ويمكن اليوم أن نعيد النظر في الأدب الذي كتبناه ، وفي حصة المسرح من هذا الأدب .

* * *

لقد تميز هذا القرن بأنه عصر الصراع بين الامبريالية والاشتركية ، أو بين ما هو شر وكل ما هو خير .

فالإمبريالية دفعت الكرة الأرضية إلى حربين عالميتين حتى منتصف القرن . وأوقفتها على شفا حرب نووية حتى نهايته وبداية القرن الذي يليه . وحملت الاستعمار والاستغلال إلى أجزاء كثيرة من الكرة الأرضية . وابتلت شعوباً بالقيصر والاستعباد . ونهبت من البر والبحر خيرات مادية ومعنوية . فكان الصراع معها مزيجاً من الدعوة إلى السلام ، ومن الحرب في سبيل الحرية والكرامة ولقمة العيش .

وقد انصب كل الأدب في هذا القرن في هذا الصراع في معناه الواسع . فلم يكن في محصلته إلا دعوة إلى الحق والخير والجمال . ولئن كان الأدب في كل عصوره يدعو إلى هذا الثالوث المقدس ، فإنه في هذا القرن انتشع بالسواد والدموع عبر خطوط التماس بين خندقين واضحي المعالم انقسم معهما البشر والأرض والفلسفات إلى قسمين متصارعين .

وإن مراجعة سريعة لأدب هذا القرن تؤكد هذا القول . إذ لم تكن التعبيرية والسريالية والواقعية النقدية إلا احتجاجاً صارخاً على الحرب العالمية الأولى وعلى سيطرة الامبريالية العالمية . ولم يكن التجريب في المسرح - وإن انصب في أشكال الأداء ومظاهره - إلا جزءاً من هذا الاحتجاج . ولم تكن الواقعية الاشتراكية إلا دفاعاً عن نظام اجتماعي حلم به كل المسحوقين

والمظلومين . ولم يكن الشعر الحديث في شتى بقاع الأرض إلا ثورة وتمرداً على ما هو قائم وانعتاقاً إلى الحرية وتعبيراً عن الرغبة في التحرر . وارتبطت كل الاتجاهات الجديدة في الأدب بالנקمة على الشر والدعوة إلى الخير . فلم يكن مسرح برودواي في أمريكا ومسرح الغضب والقسوة في إنكلترا ومسرح العبث في فرنسا إلا صرخة على استعباد رأس المال للإنسان . ولم تكن البريختية إلا دفاعاً مستميتاً عن الاشتراكية تلقتها شعوب الأرض وأعلنت بها رفضها للشر وإصرارها على الخير . وجاءت الرواية في كل بقاع الأرض - بمختلف اتجاهاتها وأساليب بنائها - تدور حول موضوع لا يتغير هو وضع الإنسان على خارطة الأرض المتمزقة بين حدي الظلم والظالم . وظل الأدب السوفييتي، طوال سبعين عاماً ، يتغنى بالاشتراكية التي اعتبرتها نصف الكرة الأرضية انتصاراً عظيماً لها . وأنجأ أبناء المنظومة الاشتراكية أدباً هاماً ترك آثاره على الأدب العالمي . وكتب جميع الاشتراكيين في العالم - وما كان أكثرهم - أدباً هاجموا به ما هو كائن استشرافاً لما يحلمون أن يكون . وإذا كان أدب القرن العشرين قد اتخذ في كثير من مواقفه ومدارسه دروباً غير هذه الدرب الصارمة من الصراع ، فإنه تأثر بها وانصب فيها .

ولم يكن الأدب العربي في هذا القرن إلا جزءاً من أدبه . وكان في مجمله دفاعاً عن الحق والخير والجمال ، ودعوة إلى الحرية وجهاداً في سبيل التحرر . وإن مراجعة سريعة للشعر العربي ومعاركه طوال هذا القرن تكفي للدلالة على صحة ما ذكرناه . فقد كان حرباً ضارية على الاستعمار والتشنت القومي والجوع والظلم بقدر ما كان نشيداً للحب وإنسانية الإنسان . وسواء كان الشعر العربي كلاسيكياً أم حديثاً فقد حمل هما وطنياً قومياً وسياسياً . وكان الشعر الحديث تجديداً هائلاً في البنيان الفكري والسياسي والاقتصادي للأمة العربية . ولم تكن معاركه في الحداثة والتحديث إلا تجديداً مستمراً لأساليبه ومضامينه دفاعاً عن تجديد حياة الأمة وخروجاً بها عن سبل الركود إلى جادة التطور . وسواء كنت مع الشعر التقليدي أم مع الشعر الحديث ، وسواء كنت مع قصيدة النثر أم خصماً لها ، وسواء اعترفت بالحداثة أم استهجنتها ، فإنك مضطر أن تحني هامتك اعترافاً بشرف المعركة التي خاضها الشعر ضد كل ما هو شر .

وإذا كان المسرح عند العرب حديث النشأة ، فإنه - منذ بداياته في القرن التاسع عشر وعند أولى خطواته المكيئة في القرن العشرين - كان وجهاً

من وجوه الحرب والسياسة والنضال . فقد حمل على الاستعمار في النصف الأول منه . ودافع عن الاشتراكية في نصفه الثاني . وارتبط ، بوثاق لا فكاك منه ، بالسياسة وأفانينها حتى كان في بعض وجوهه مسرحاً سياسياً . وفي بعض وجوهه الأخرى واقعياً يغوص في هموم الوطن والمجتمع . ولم يكن ما قدمناه من أبحاث في هذا الكتاب إلا جلاء لمواقفه هذه .

وإذا كان النشاط المسرحي بما يصحبه من فعل اجتماعي وتأثير جمعي يزول مع انطواء العروض المسرحية ومع مجيء أجيال جديدة ، فقد أنتج النشاط المسرحي العربي عدداً من النصوص القوية التي دخلت خزانة التراث الأدبي العربي . وكان ممكناً لها أن تدخل خزانة الأدب العالمي لو كان العرب يمتلكون الجيوش الكبيرة والأساطيل التي تجوب المحيطات . ولا يستغربين أحد هذا القول . ولا يعتبرنه نوعاً من العزة القومية مع أنه لا ضير من الاعتزاز بالقومية . فإن شواهد التاريخ تدلنا على أن الأدب العظيم لكل أمة من الأمم ، يبقى في خزانيتها وحدها إذا لم يكن وراءه دول قوية تملك الجيوش والأساطيل فتحمله إلى أنحاء المعمورة وتخرجه من حدود بلاده إلى آفاق العالم . وهل أصبح شكسبير وموليير وتينيسي ويليامز وفكتور هيغو والعديد من الكتاب العظام أعلاماً في التراث العالمي والإنساني لولا الدول القوية التي تقف وراءهم وتشرهم بقوة الجيوش والاقتصاد والأساطيل ؟ ألم تدفع أمم هؤلاء العظام كثيراً من الجهد والمال لتعميمهم على البشرية ؟ ولو كان العرب يحتلون مكانة القوة في العالم ، لوجدت نصوص كتابهم المسرحيين في القرن العشرين وشعراءهم وروائيهم ، يحتلون هذه المكانة العالمية .

وعلى الرغم من أن الرواية والقصة القصيرة حاولتا تصوير المجتمع والحياة بعيداً عن هذه المعركة المباشرة التي خاضها الشعر والمسرح ، فإنهما - في المال - انصبتا في خضم هذه المعركة الاجتماعية والسياسية . والنقطة من صفحات الحياة ما النقطة الشعر والمسرح .

وكل هذه الفنون - بالنقد الذي كتب حولها - انصب في المعركة القاسية بين الامبريالية التي تحمل معنى واحداً هو الاستبداد والاستغلال ، وبين الاشتراكية التي تحمل معاني واسعة وأشكالاً كثيرة . مثليهما في ذلك مثل (القتل) و (الفرح) . فللقتل شكل واحد هو القضاء على الحياة . وللفرح أشكال من الاحتفال متنوعة . وسواء كان الأديب العربي من دعاة الاشتراكية أم من خصومها - وهو ليس خصم الخير - فإن أدبه كان ينحو نحوها ويتأثر بها .

فيو إما مدافع عن الاشتراكية أم مستكر لها . وهو في كلا الحالين غائص في بحرانيا .

• • •

لكن السنوات الأخيرة غيرت كل هذه المعالم التي سادت القرن العشرين في السياسة والأدب . وقلبت كل الموازين التي رسخت عليها الكرة الأرضية طوال تسعين عاماً من هذا القرن . فقد فتح الناس عيونهم فجأة وإذا بالكثير مما اعتنقوه ودافعوا عنه يبدو شديد التخير أو كثير النفاهة . وإذا بالمعركة الرئيسية التي بُني على حوافيها الأدب والدول والسياسات - وهي المعركة بين الاشتراكية والامبريالية - تتحل إلى شيء هلامي معدوم الملامح . وإذا بكل الذين دافعوا عن الاشتراكية وحقوق الإنسان والحرية والعدالة يرتدون خاسرين كأنهم بذلوا ما فعلوه لشيء هو للخسران ينتمي . وكأن كل أناشيد الحرية التي بُحَّت أصواتهم فيها تلاشت في الهواء . وإذا كان لا بد للبشرية أن تغني للحق والخير والجمال ، فإن عليها أن تغير اليوم مزاميرها وأدواتها وموضوعاتها ، وأن تسير في دروب غير التي سارت عليها .

وإذن ، فإن البشرية اليوم تقف أمام ما كتبته من الأدب في القرن العشرين موقف المتسائل عن أهمية وقيمة وصحة وصلاحية ما كتبت . فهل تستطيع اليوم أن تحترم ما كتبت من شعر ومسرح ورواية تجاوبت به أركان الأرض ، أم أن عليها أن تلقيه في مستنقع النسيان ؟

إن مراجعة سريعة أيضاً لهذا الأدب تجعلنا نستخلص نتائج جديدة قد تكون هذه الخاتمة الصغيرة لما خضنا فيه من مراجعة للمسرح العربي محاولة أولى في الوصول إلى هذه النتائج . وتتلخص هذه النتائج في السؤال التالي : إذا كان أدب القرن العشرين قد خاض معركة إلى بوار فهل هو من البوار ؟

إن الأدب السوفياتي العظيم الشامخ يبدو اليوم كأنه لم يكن . وهو يتحدث عن مجتمع ثبت أنه غير صحيح . ولو حاولت أن تقرأ اليوم روايات جنكيز آيتماتوف وقسطنطين سيمونوف وغيرهما من عمالقة الرواية السوفياتية ، فسوف تجدها تتحدث وتصف وتدافع عن مجتمع باد وانتفى . وكل المسرح السوفياتي العظيم انتهى إلى النهاية ذاتها . ومسرح بريخت العظيم تجاوزته تغيرات العصر فلم يعد بالإمكان أن تجد فيه ما كنت تجد فيه . ولو حاولت تقليد البريختية على المسرح اليوم فسوف تبدو مضحكاً دون أن تكون كوميدياً . حتى مسرح العبث الذي كان في بعض وجوهه تسفيهاً للبريختية وانشغالا بأمور أكثر

عمومية وشمولية ، يبدو اليوم قليل الأهمية . وكل مسرح الغضب الإنكليزي لن يدفعك إلى الغضب . ومسرح القسوة اليوم يبدو رخواً . ومسرح الواقعية الأميركية يبدو مملاً سقيماً . فهل يبدو انجراف " بلانش " نحو الدعارة ، مثلاً ، في مسرحية تينيسي ويليامز (عربية اسمها الرغبة) أمراً مهماً في حين تسقط أكثر المجتمعات في مستنقع دعارة الهزائم والجوع ؟

إن كل المسرح العالمي الذي تماوجت حوله البشرية في القرن العشرين واشتجرت حوله بالتأييد أو الشجب ، والذي تناقلته خشبات المسارح في اهتمام بالغ واحتفال مهيب ، يبدو اليوم قليل الأهمية ثورياً كان أم واقعياً أم ملحمياً أم عبثياً . وصار ذا موضوعات بالية تشيح البشرية عنه وجهها واهتمامها فلا يحرك فيها إلا السخرية . ولا يدعوها إلا إلى الملل .

وأعتقد أن هذا الحكم على الأدب العالمي يصح على الأدب العربي -ومنه المسرح - في القرن العشرين . بل قد يكون أكثر صدقاً وصحة على الأدب العربي منه على الأدب في كثير من بقاع الأرض . وقد يكون أصح وأصدق على أدب النصف الثاني من القرن . وذلك لأن الأمة العربية كانت من أكثر الشعوب انغماراً في الصراع الذي دار بين الإمبريالية والاستراكية . وكلما كانت تزداد تفتحاً ووعياً ، كانت الإمبريالية تزداد عداء لها . وكلما كانت تحقق انتصاراً في موقع من مواقعها كان الهجوم عليها يشتد ويعنف . وقد كان ذلك الاستداد والعنف في النصف الثاني من القرن أبلغ وأضرى منه في نصفه الأول . ولذلك كان أدبها شديد الانغماس في هذا الموقع . وكان المسرح أكثر أنواع الأدب استغراقاً في ضراوة العداوة لها كما بينا فيما سلف من البحث . وقد دفعه إلى بليغ الحرب وشديد الخصام شيئان . فهو - أولاً - قائم على الصراع . وكلما اشتد الصراع فيه ازداد شموخاً وعلواً في كعبة الأدب . وقد وجد في هذه العداوة للإمبريالية مادة حريفة للصراع . فامتطأها نافذاً منها إلى كل عيوب المجتمعات العربية . وهو ثانياً مدفوع إلى هذه الضراوة في الصراع بضغط جمهوره الذي كان يتقد حماساً في حربه لها .

إن انغمار الأدب العربي في الصراع مع الإمبريالية ومع كل ماهو شر وبيل على الإنسان ، جعل خروجه من حومة الحياة بعدما تغيرت ركائز الأرض أسرع وأبين . وكان خروج المسرح من لهيب الصراع إلى برود الموت أفجع وأوضح . فمن التفاف الناس الشديد حوله إلى الانفضاض المؤلم

عنه . فلا غرابة إذا أصيب الكتاب المسرحيون بالذهول . فبالأمس كانوا أعلاماً في الحياة الثقافية والاجتماعية . وبالأمس كانوا نجوماً تعج بإنتاجهم خشبات المسارح في مشارق الخشبات العربية ومغاربها . وإذا بهم اليوم منسيون يُذكرون - وأكثرهم أحياء - كما يُذكر أثرُ باد وانقضى . وبينما كان النقد الأدبي والمسرحي يجد في نصوصهم مادة ثرية للبحث واستخلاص القواعد والتقسيم إلى اتجاهات ومدارس ، صار النقد الأدبي والمسرحي يجد إنتاجهم أدباً مشكوكاً بقيمته .

هذه الحالة التي وصل إليها الأدب العربي والأدب المسرحي على الخصوص ، تجعلنا نسأل أنفسنا : ماذا يجب أن نعمل ؟ وإلى أي اتجاه نمضي ؟ إن الدفاع عن كرامة الإنسان وعن الحق والخير والجمال هي الروح التي كانت تسري في أعطاف الأدب منذ فجر البشرية حتى اليوم . وسوف تظل تجري في أعطافه حتى يقضي الله في هذا الكون أمراً كان مفعولاً . وسواء وجدت تطبيق ذلك في الاشتراكية التي ماتزال حلمَ الكثيرين من العرب ، أم وجدت تطبيق ذلك في منهج آخر ، فإنك إن تخرج عن الحلم بالعدالة كأننا ما كان الدرب التي تسلكها لتصل إلى ما تحلم . لكن ملامح الاشتراكية الجديدة التي تراها خيراً ، أو أي درب أخرى تراها خيراً ، قد تغيرت . وإن السبل إليها اختلفت . فلن يعاد غداً ما جرى بالأمس . وقد تكذب على نفسك فتري أن الإمبريالية هي السبب في إسقاط الاشتراكية . وقد تغالط نفسك فتدّ سقوطها إلى نحرها الذاتي وفسادها الداخلي . وقد تتوازن مع نفسك فتد سقوطها إلى الأمريين معاً . لكنك في كل الأحوال مضطر إلى التفتيش عن أسلوب جديد لتحقيق أحلام وطنك . وذلك يعني التفتيش عن أدب جديد بأساليب جديدة . وعن مسرح جديد يفكك المسرح العربي الذي مضى إلى عناصره الأولية ، ليصوغ منها نوعاً جديداً مختلفاً عنه في البناء والأشكال ، ومتفقاً معه في نقاء الحلم وصفاء الأمل . ولولا الحلم والأمل لما كان أدب على ظهر الأرض ولما أطلق الأدباء أغانيهم .

أما ما كتبه أديبونا في القرن العشرين في أنواعه المتعددة فيمكن القول إنه خرج من خزانة الأدب إلى متحف التاريخ الأدبي . وأرجو أن نملك الجرأة لنقول هذا .

وسواء اعترفنا بهذا أم لم نعترف ، فإن الشعر العربي ، تقليدياً كان أم حديثاً ، لم يعم قادراً على العيش بين أيدي القراء . ولنضرب على ذلك مثلاً

بقصائد أحمد شوقي الشامخة في الثورات العربية . فقد كانت بالأمس القريب جزءاً من حياتنا الثقافية تتمثلها على سبيل التعايش والتفاعل . لكنها اليوم -ويستحسن أن نعيد قراءتها لتؤكد من ذلك - صارت شيئاً للاستذكار لا للتمثل . وصارت أقرب إلى الحادث التاريخي منها إلى الحدث القومي والسياسي . والخطأ ليس فيها . فهي مازال على شموخها . لكن المتلقين لها انسحقت نفوسهم فلا يجدون فيها إلا عنجبية بادية الإحساس معها بحرارتها . والشعر الحديث الذي ارتبط أشد الارتباط بالهموم الوطنية والسياسية صار اليوم خارج دائرة الاهتمام الوطني والثقافي . ولو قدر لك ، مثلاً ، أن تراجع قصيدة الشاعر السوري المرحوم محمد عمران (بغداد) وتستعيد منها قوله :

ليت لي غير صوت ينادي

في السيوف الصديئة تحت غمد بلادي :

(نبهتهم مثل عوالي الرماح

إلى الوغى قبل نموم الصباح

فوارس نالوا المنى بالقنا

وصافحوا ...)

لكنهم فوارس من خشب .

فوارس الهواء .

لما وجدت في هذا المقطع حرارة أو صدى في النفس مع أن هذه القصيدة هزت ضمائر الناس منذ ثلاثين عاماً . وبمثل هذا البرود تقرأ اليوم شوامخ الشعر الحديث الملتبب الذي كان .

أما المسرح العربي ، فلا أحد يستطيع أن ينكر انطواء أعلامه وخروجه من حومة الحياة . ولا شك أن الكثير من نصوصه كانت شامخة هزت أركان الدراما وأثارت مشاعر الناس . وهي ، فوق هذا كله ، إضافة حقيقية للتراث الإنساني . ودعوني أذكر بعض أعلام المسرح العربي على سبيل التذكير من ناحية ، ولأنني أجد في ذكرهم حلاوة لذيدة وأحس نحوهم باحترام شديد . فمنهم توفيق الحكيم ومحمود تيمور في مصر النصف الأول من القرن العشرين . ومنهم مراد السباعي وخليل الهنداوي في سورية في المرحلة نفسها . ومنهم في مصر نعمان عاشور الذي يدين المسرح الواقعي في الوطن العربي له بالفضل العميم . وألفريد فرج ومحمود دياب وميخائيل رومان

ونجيب سرور وغيرهم ممن إن لم نذكرهم فإن لهم الحلاوة كلها والاحترام كله. ومنهم في سورية حسيب كيالي ووليد إخلاصي وعلي عقله عرسان وسعد الله ونوس ورياض عصمت وممدوح عدوان وغيرهم ممن إن غفلنا عن ذكرهم فإنهم النتاج الثمين في المسرح العربي . ومنهم سعيد تقي الدين وعصام محفوظ وغيرهما من لبنان الريادة في المسرح العربي . ومنهم عز الدين المدني التونسي المجدد وعبد الكريم برشيد الاحتفالي المغربي مع الطبيب العلي الطريف الأليف .

لكنك إذا حاولت تقديم نصوص هؤلاء الكبار اليوم فسوف يلقاك المتفرجون بالسخرية وعدم المبالاة لسبب بسيط جداً هو أن مآلاته مسرحيات هؤلاء من دفاع عن الكرامة وعن الإنسان يندو اليوم متخلفاً وغريباً وبالياً .

بعد هذا كله . ورغم هذا كله . يجدر بنا أن نتوقف قليلاً ونحن نطلق هذا الحكم بمغادرة الأدب الذي كتبه العرب لميدان الحياة . فلئن صح أن التغيرات الهائلة ذهبت به فإنها لم تستطع أن تجعله يموت أو يندثر . وإذا بدا اليوم متخلفاً وبعيداً عن دائرة الاهتمام ، فإنه جزء من المعركة البشرية في سبيل الحق والخير والجمال . وكل أدب خاض هذه المعركة ظل أدباً حياً إن كان جميلاً أصيلاً . وإذا كانت الاشتراكية اليوم ، أو ما في سياقها من أفكار الدفاع عن الإنسان ، مهزومة جريحة فإنها ومعها كل ما يدافع عن الإنسان ، لا بد مضمة جراحياً وعائدة إلى الميدان لتدافع من جديد عن كل ما هو جميل وخير . وعند ذاك يعود إلى الحياة الكنز الذي أنجزه الأدب العربي في القرن العشرين . وسوف يجد الناس في المسرحيات العربية التي كتبها هؤلاء جوهرة تتلأ على خشبات المسارح



مصادر البحث

الأجنبية

- 1 - ألف عام وعام على المسرح العربي تأليف ألكساندروفا بوتيسيفا - ترجمة توفيق المؤذن - إصدار دار الفارابي - بيروت - 1981
- 2 - فن المسرحية تأليف : فرد ب ميليت وجيرالد بنتلي ، ترجمة صدقي خطاب - إصدار دار الثقافة - بيروت 1966
- 3 - المأساة الحديثة ، تأليف ريموند ويليامز - ترجمة سميرة بريك - إصدار وزارة الثقافة - دمشق - 1985
- 4 - المسرح في ثلاثة آلاف عام، تأليف شلغون تشيني - ترجمة حنا عبود - إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية - وزارة الثقافة - دمشق - 1998
- 5 - مقالات نقدية في المسرح، تأليف : رولان بارت - ترجمة سهى بشور - إصدار وزارة الثقافة - دمشق - 1987

العربية

- 1- ازدهار وسقوط المسرح المصري ، تأليف : فاروق عبد القادر - إصدار اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1987
- 2 - سبعون عاماً من المسرح في اليمن، تأليف : سعيد عولقي - إصدار وزارة الثقافة والسياحة في جمهورية اليمن الديمقراطية - 1983
- 3 - شبيبة المسرح الجزائري عبد القادر علولة - إصدار وزارة الثقافة - البيت الفني للمسرح - القادرة .
- 4 - على جناح الذكرى (4 أجزاء) تأليف : رضا صافي - إصدار وزارة الثقافة - دمشق - 1986 .
- 5 - المسرح السوري في مئة عام : 1847 - 1946 - تأليف : فرحان بلبل ، إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية - وزارة الثقافة - 1997
- 6 - المسرح في الأردن، تأليف : عبد اللطيف شما وأحمد شقم ، إصدار رابطة المسرحيين الأردنيين - عمان

- 7 - المسرح القومي والمسارح الريفية في القطر العربي السوري من 1959 إلى 1989 -
إصدار وزارة الثقافة - دمشق - 1988
- 8 - المسرح المصري - الجزء الأول - تقديم وتحليل : حسن عطية - 1997
- 9 - المسرح المصري - الجزء الثاني - تقديم وتحليل : سمير عوض - 1997
- 10 - المسرح المصري - الجزء الثالث - تقديم وتحليل : سناء فتح الله - 1998
- 11 - المسرح المصري - الجزء الرابع - تقديم وتحليل : فتحي العشري - 1998
(مكتب المسرح المصري إصدار وزارة الثقافة - القاهرة)
- 12 - المسرح المغربي، تأليف : محمد عزام - إصدار اتحاد الكتاب العرب - دمشق -
1987
- 13 - المسرحية في الأدب العربي الحديث، تأليف : محمد يوسف نجم
- 14 - نظرية المسرح (في جزئين)، تحرير وتقديم : محمد كامل الخطيب - إصدار -
وزارة الثقافة - دمشق - 1994



كتب المؤلف المطبوعة

آ - المسرحيات

- 1 - الحفلة دارت في الحارة : الطبعة الأولى وزارة الثقافة - دمشق - 1974
- 2- الممثلون يتراشقون الحجارة : الطبعة الأولى - وزارة الثقافة - دمشق - 1975.
- الطبعة الثانية - مكتبة ميسلون - دمشق - 1982.
- 3- العشاق لا يفشلون: : وزارة الثقافة - دمشق - 1977.
- 4 - لا تنتظر من ثقب الباب : اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1978
- 5 - القرى تصعد إلى القمر : دار الكلمة - بيروت - 1980
- 6 - الجنران القرمزية : وزارة الثقافة - دمشق - 1980
- 7 - العيون ذات الاتساع الضيق (ثلاث مسرحيات)
اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1980
- البيت والوهم
الطائر يسجن الغرفة
العيون ذات الاتساع الضيق
- 8 - ثلاث مسرحيات غير محايدة : دار الحقائق - بيروت - 1981
الصخرة والحفرة
قطعة العملة
الميراث
- 9 - يا حاضر يا زمان : وزارة الثقافة - دمشق - 1982
- 10 - ثلاث مسرحيات للأطفال : اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1983
- حارسو الغابة
- الصندوق الأخضر
- البئر المهجورة
- 11 - لا ترفع حد السيف : اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1984
- 12 - الجزيرة الخضراء (للأطفال) : مجلة الحياة المسرحية - العدد 48 - 2000

ب - الدراسات

- 1 - المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة : وزارة الثقافة - دمشق - 1984
- 2 - أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي : الطبعة الأولى - إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق 1991
- الطبعة الثانية - إصدار مكتبة مدبولي - القاهرة - 1996
- 3 - المسرح السوري في مئة عام : 1847 - 1946 - □ المعهد العالي للفنون المسرحية - وزارة الثقافة - دمشق - 1997
- 4 - المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً - إصدار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - الدورة العاشرة - وزارة الثقافة - 1998



فهرس الموضوعات

5	هذا الكتاب.....
7	الفصل الأول: تناول المادة التاريخية في المسرح العربي خصائصه واتجاهاته ..
9	اقتباسات
12	تمهيد
13	أولاً: خصائص المادة التاريخية في المسرح العربي
22	ثانياً : اتجاهات المادة التاريخية في المسرح العربي
23	المحور الأول : التتوير والإنهاض السياسي لمقارعة المستعمر
25	المحور الثاني : الدفاع عن الثورات العربية والمجتمع الجديد
29	المحور الثالث : إعادة النظر في التاريخ
35	الفصل الثاني: نشأة النقد المسرحي العربي وتطوره
39	تمهيد
42	المرحلة الأولى
50	المرحلة الثانية
67	الفصل الثالث: المسرح العربي كيف بدأ وإلى أين انتهى؟
69	1 - مدخل ليس مفرحاً وتمهيد حزين
71	2 - الملامح الخاصة بالمسرح العربي
75	3 - السمة المشتركة بين المسرح العربي وغيره
82	4 - مراحل المسرح العربي
82	المرحلة الأولى
87	المرحلة الثانية
96	المرحلة الثالثة
109	5 - ما بعد المرحلة الثالثة
119	خاتمة: المسرح الذي كتبناه موقعه ومصيره
129	مصادر البحث
131	كتب المؤلف المطبوعة
133	فهرس الموضوعات



فرحان بلبل

- ولد في مدينة حمص - سورية - عام ١٩٣٧ .
- بدأ يعمل في المسرح منذ عام ١٩٦٨ كاتباً ومخرجاً وناقداً .
- ساهم في تأسيس (فرقة المسرح العمالي بجمص) عام ١٩٧٣ . وكان مديراً لها حتى الآن .
- أستاذ في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق منذ عام ١٩٨٧ .
- كتب ١٨ مسرحية أربعة منها للأطفال . وقام بإعداد عدد كبير من النصوص العربية والأجنبية لكي تناسب العروض المسرحية التي أخرجها .
- كتب الكثير من الدراسات النقدية في الصحف والمجلات السورية والعربية . وأصدر عدداً من الكتب في النقد المسرحي